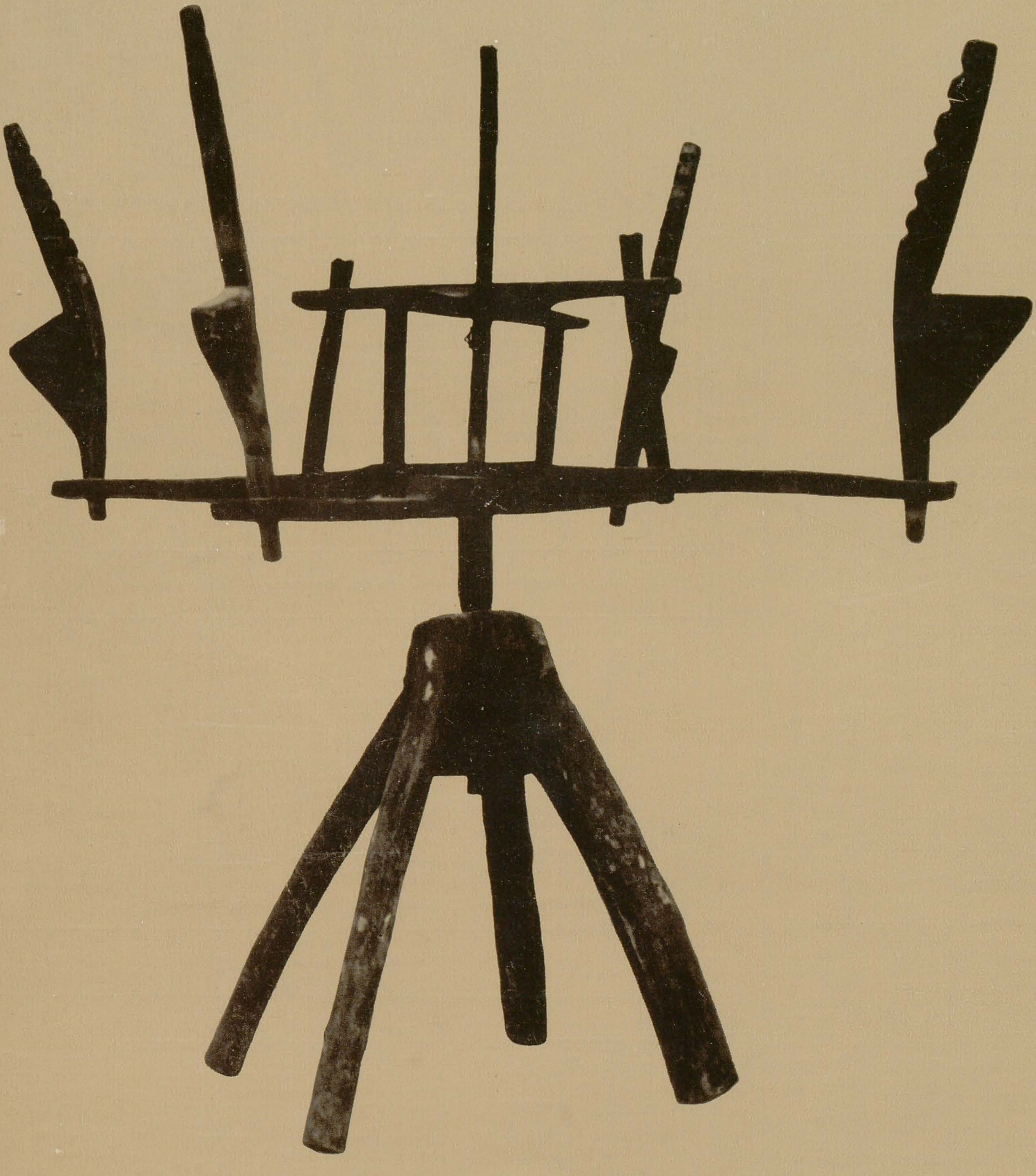


ARTA 74

ANUL XXI nr 10/1974

ARTA 10/74

REDACŢIA

Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.91.36, Bucureşti

ADMINISTRAŢIA

Uniunea Artiştilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 50.29.65, Bucureşti

COLEGIUL REDACŢIONAL

CORNELIU BABA, CECILIA STORCK-BOTEZ, TRAIAN BRĂDEAN, VASILE DRĂGUŢ, PAUL ERDOS, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, ANATOL MÂNDRESCU, DAN NEMŢEANU, ION PACEA, MIRCEA SPĂTARU, ION STATE, ADRIAN VIŞAN, NAPOLEON ZAMFIR

COLECTIVUL REDACŢIONAL

REDACTOR ŞEF

Anatol Mândrescu

SECRETAR GENERAL DE REDACŢIE

Ioan Horga

REDACTORI

Olga Buşneag, Horia Horşia, Mihai Drişcu, Iulian Mereuţă

CORECTOR

Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

FOTOGRAFII

Eugeniu Lupu, Mihai Oroveanu, Nicolae Săndulescu, Alexandru Bălan, Atanasie Cartojan

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA, din Calea Victoriei 155 Bucureşti.
Costul unui abonament :
pentru intreprinderi şi instituţii : lei 204 anual (12 apariţii) ; lei 102 – 6 luni ;
pentru persoane particulare : lei 180 anual (12 apariţii) ; lei 90 – 6 luni.
Pour l'étranger : Rompresfilatelia, 64–66, Calea Griviţei, Bucarest, secteur 8, Romania. P.O.B. 2001 – Telex 011631.
Prix de l'abonnement : 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL : ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „FILARET", STR. F-CA DE CHIBRITURI, 9—11, BUCUREŞTI REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ARTA 74

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMANIA

	1	Congresul XI	
ORAŞUL, CIVILIZAŢIE – ARTĂ	3	Intervenţiile estetice în mediul industrial	Alexandra Titu
PROFIL	6	Horia Teodoru la optzeci de ani	Vasile Drăguţ
	9	Interviu cu Octav Grigorescu	Alexandra Titu
CRONICA	11	Lemnul în cultura populară românească	Paul Petrescu
	15	Atelier 35. Tiberiu Benţe, Ion Iancuţ	M.D.
	16	Vasile Kazar, Octav Grigorescu	Mihai Drişcu
	21	Eugen Tăutu „Univers '74"	Mihai Radu
	22	Colecţia de artă V. Dobrian	Marin Mihalache
ATELIER	24	Constantin Pohrib, Val Gheorghiu, Florica Vasilescu	
PROBLEME ALE ARTEI CONTEMPORANE	30	Structuralismul şi semiotica limbajului plastic	Bogdan Cazimir, Decebal Scriba
INFORMAŢII	33	Simeze. Revista cărţii. Agenda	

COPERTA — Vîrtelniţă din Maramureş

	1	Le XIe Congrès	
VILLE, ART – CIVILISATION	3	L'implication esthétique dans le milieu industriel	Alexandra Titu
PROFILE	6	Horia Teodoru à 80 ans	Vasile Drăguţ
	9	Interview avec Octav Grigorescu	Alexandra Titu
CHRONIQUE	11	La tradition du bois dans la culture populaire roumaine	Paul Petrescu
	15	Atelier 35. Tiberiu Benţe, Ion Iancuţ	M. D.
	16	Vasile Kazar, Octav Grigorescu	Mihai Drişcu
	21	Eugen Tăutu „Univers '74"	Mihai Radu
	22	La collection d'art Vasile Dobrian	Marin Mihalache
VISITES D'ATELIERS	24	Constantin Pohrib, Val Gheorghiu, Florica Vasilescu	
PROBLÈMES DE L'ART CONTEMPORAIN	30	Le structuralisme et la sémiologie du langage plastique	Bogdan Cazimir, Decebal Scriba
INFORMATIONS	33	Cimaises. La revue des livres. Agenda	

COUVERTURE — Tourette de Maramureş

	1	XI съезд	
ГОРОД, ЦИВИЛИЗАЦИЯ— ИСКУССТВО	3	Проникновение эстетики в промышленную среду	Александра Титу
ПРОФИЛЬ	6	Хория Теодору в восемьдесят лет	Василе Дрэгуц
	9	Интервью с Октавом Григореску	Александра Титу
ХРОНИКА	11	Дерево в народной культуре Румынии	Пауль Петреску
	15	Ателье 35. Тибериу Бенце, Ион Янкуц	М. Д.
	16	Василе Казар, Октав Григореску	Михай Дришку
	21	Еуджен Тэуту „Универс '74"	Михай Раду
	22	Художественная коллекция В. Добриана	Марин Михалаке
АТЕЛЬЕ	24	Константин Похриб, Вал Георгиу, Флорика Василеску	
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВА	30	Структурализм и семиотика пластической речи	Богдан Казимир, Дечебал Скриба
СООБЩЕНИЯ	33	Панно. Книжное обозрение. Памятный листок	

НА ОБЛОЖКЕ — Мотовило в Марамуреш

CONGRESUL XI

Programul Partidului Comunist Român consfinţeşte victoriile istorice obţinute de poporul român, sub conducerea partidului, în făurirea socialismului.
În concordanţă cu noile condiţii, el trasează obiectivele fundamentale ale etapei următoare a istoriei României socialiste.

Programul Partidului Comunist Român se întemeiază pe analiza materialist-dialectică a dezvoltării istorice contemporane, a tendinţelor de viitor, înarmînd partidul cu principiile de bază ale luptei pentru transformarea revoluţionară a societăţii.

Între 25 — 28 noiembrie s-au desfăşurat lucrările celui de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român. Marele forum al comuniştilor a luat hotărîri de importanţă istorică pentru înfăptuirea societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintarea României spre comunism.
Într-o atmosferă de vibrant elan patriotic, dînd glas voinţei unanime a poporului nostru, Congresul a reales în înalta funcţie de secretar general al partidului pe tovarăşul Nicolae Ceauşescu, cel mai iubit fiu al patriei. Alegerea tovarăşului Nicolae Ceauşescu — măreţ exemplu de activitate revoluţionară, de omenie, cinste şi demnitate revoluţionară, în a cărui muncă neobosită şi gîndire cutezătoare întregul popor vede întruchiparea celor mai alese năzuinţe ale naţiunii, certitudinile mersului nostru spre comunism — este garanţia sigură a promovării ferme, neabătute, a politicii generale interne şi externe a partidului şi statului, a înfăptuirii cu succes a Programului partidului, a hotărîrilor Congresului al XI-lea pentru înflorirea continuă şi multilaterală a patriei noastre, Republica Socialistă România.

Istoricele documente aprobate de Congres — Programul partidului, Directivele, Proiectul de norme ale vieţii şi muncii comuniştilor, ale eticii şi echităţii socialiste au fost rodul unei elaborări ştiinţifice pe baza studierii aprofundate a trecutului nostru prin prisma marxism-leninismului, aplicat unor realităţi specifice bine definite. Supuse celei mai largi dezbateri a întregului partid, a întregii noastre naţiuni socialiste, dezbătute într-o atmosferă de înaltă efervescenţă politică şi de profundă responsabilitate socialistă, aceste documente au prilejuit fiecărui om al muncii, tuturor colectivităţilor ce alcătuiesc societatea românească contemporană, un bilanţ cuprinzător al marilor realizări obţinute în perioada scursă de la ultimul congres, de la Conferinţa naţională şi au trasat liniile de forţă ale dezvoltării noastre pînă în pragul mileniului al treilea.
Prin aceste documente — rod exemplar al teoriei şi practicii de edificare a unei noi societăţi ce are permanent la orizont idealul suprem al comunismului — Partidul Comunist Român a înscris în analele contemporaneităţii importante pagini de o exemplară principialitate şi de o înaltă etică revoluţionară. Lucrările Congresului au constituit o afirmare vie, convingătoare, o definire concretă a unei realităţi esenţiale: Programul partidului este programul întregului popor. Izvorul puterii creatoare a României socialiste rezidă în unitatea poporului în jurul Partidului Comunist Român, în deplina concordanţă între năzuinţele maselor şi politica partidului, în armonia între ţelurile fundamentale promovate de forţa conducătoare a societăţii noastre şi elanul conştient cu care marea familie înfrăţită a patriei — muncitori, ţărani, intelectuali de toate naţionalităţile — lucrează pentru a da viaţă acestor nobile ţeluri.
În Program — carta fundamentală ideologică, teoretică şi politică a partidului, cum a fost denumit — se prevede ca un obiectiv fundamental al etapei următoare „ridicarea nivelului general de civilizaţie al vieţii materiale şi spirituale a poporului, situarea permanentă în centrul întregii politici a partidului şi statului, a omului — factorul determinant al întregii dezvoltări sociale — a satisfacerii cerinţelor şi nevoilor sale în continuă evoluţie".

Însăşi munca de redactare a documentelor premergătoare — la elaborarea şi direcţionarea cărora tovarăşul Nicolae Ceauşescu a contribuit în mod creator şi decisiv — a fost, dovadă a celui mai deplin democratism, o măreaţă operă colectivă, rezultată dintr-o amplă, nemaiîntîlnită dezbatere la scară naţională, a fost rodul unei gîndiri ferme, al unei atitudini lucide, conştientă faţă de realitate, a fost o operă creată într-o puternică efervescenţă politică şi ideologică, ce a mobilizat masele la fapte demne de vremurile pe care le trăim.

Un puternic entuziasm, o deplină responsabilitate comunistă au caracterizat lucrările Congresului, la care au participat cei mai buni fii ai poporului, cei mai în măsură să hotărască mersul nostru spre o bogată civilizaţie materială şi spirituală. Numeroasele luări de cuvînt ale participanţilor la Congres au subliniat calităţile documentelor programatice supuse dezbaterii şi aprobării, au evidenţiat caracterul lor de mare anvergură şi profunzime ca sinteză a înfăptuirilor revoluţionare, precum şi înalta lor valoare prospectivă pe drumul edificării noii orînduiri. Carta fundamentală este ea însăşi dovada deplinei încrederi a societăţii noastre în propriile forţe economice şi sociale, în capacitatea de a-şi valorifica potenţialul de gîndire şi de sensibilitate; ea înseamnă asumarea conştientă a unei uriaşe responsabilităţi, angajarea de a realiza pentru poporul nostru viitorul optim. Programul vădeşte capacitatea de gîndire prospectivă a partidului; el este un model de cutezanţă, de strălucită îmbinare a lucidităţii, a adevărului ştiinţific cu imaginaţia şi fantezia creatoare.

O idee-pivot a programului o constituie profundul şi autenticul spirit umanist ce caracterizează concepţia politică a partidului nostru, inclusiv politica sa în domeniul culturii. Deosebit de semnificativ este faptul că programul prevede ca „înaltele principii ale umanismului socialist să se reflecte tot mai cuprinzător în toate sferele vieţii sociale, să pătrundă adînc în conştiinţe, însufleţind poporul în măreaţa operă de zidire a celei mai drepte şi mai umane orînduiri din cîte a cunoscut istoria".

Este evident că avem de a face cu un umanism al societăţii, al întregului sistem de civilizaţie. În această perspectivă, libertatea şi fericirea aparţin omului ca individualitate, nu însă în contrast cu starea de fericire a comunităţii, ci în contextul acesteia. Umanismul nu este un obiectiv „printre altele", ci este înţeles ca o caracteristică de bază, ca finalitate majoră a întregii activităţi teoretice şi practice, este un umanism intrinsec, este legea supremă a unei societăţi eliberate de exploatare, întemeiată pe dreptate şi egalitate.

O atotcuprinzătoare strategie a dezvoltării — urmărind protejarea mediului înconjurător, politica de investiţii şi construcţii, perfecţionarea transportului şi telecomunicaţiilor, politica de sistematizare a teritoriului şi de urbanizare, sporirea produsului social şi a venitului naţional, ridicarea nivelului de trai, politica demografică pentru folosirea forţei de muncă, politica de perfecţionare a întregului sistem de învăţămînt — vizează, în ultimă instanţă, înflorirea, împlinirea multilaterală a personalităţii umane. Programul — ca oglindă a unei realităţi în devenire şi ca prefigurare a viitorului — prevede că, la sfîrşitul perioadei pe care o are în vedere, „înfăţişarea oraşelor şi satelor, a întregii noastre ţări se va schimba radical, purtînd amprenta unui standard de viaţă civilizat, modern... Aceasta va duce la înflorirea tot mai puternică a forţelor creatoare ale naţiunii noastre socialiste, la ridicarea pe noi trepte de progres şi civilizaţie a societăţii româneşti".

Hotărîrile Congresului au devenit jaloanele esenţiale pentru a ajuta poporul să construiască prezentul şi să privească înainte. Marele adevăr despre psihologia omului nou a fost memorabil — şi metaforic — exprimat de către tovarăşul Nicolae Ceauşescu, iniţiatorul şi inspiratorul izbînzilor noastre: „Cei care urcă spre piscurile munţilor, pe măsură ce ajung mai sus, încetinesc pasul. Noi, comuniştii, împreună cu întregul popor, nu numai că nu încetinim pasul, ci grăbim urcuşul spre culmile înalte ale civilizaţiei — societatea comunistă".

Programul constituie o călăuză sigură pentru toţi comuniştii, pentru întregul popor, în munca şi lupta pentru făurirea societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi edificarea comunismului în România.

Realizarea Programului partidului va ridica societatea noastră pe noi culmi de progres şi civilizaţie, va spori bunăstarea materială şi spirituală a întregului popor, va asigura naţiunii noastre un loc demn în marea familie a ţărilor socialiste, a popoarelor libere.

(DIN PROGRAMUL P.C.R.)

ORAŞUL • CIVILIZAŢIE • ARTĂ

INTERVENŢII ESTETICE ÎN MEDIUL INDUSTRIAL

Se vorbeşte, şi pe bună dreptate, desigur, despre efemer ca despre o coordonată indiscutabilă a tendinţelor artistice. Dacă e să privim doar acest prim nivel de receptare, trebuie să acceptăm că ei este tărîmul unor investigaţii febrile, unor inovaţii de o mobilitate fascinantă. Rînd pe rînd, procedee pe care un artist le descoperă ca fiindu-i adecvate, în dorinţa de a transmite un mesaj devin modă, şi, odată întrunite în cîmpul modei, se supun regulilor ei şi se discreditează lăsînd loc altor forme. Arta ar putea apare, datorită acestei evoluţii rapide a formelor, legată tot mai mult de efortul individual al unor grupuri restrînse de specialişti de a investiga în mod propriu realitatea, comunicînd la nivelele concordanţei de nivel cultural cu un grup la fel de restrîns de receptori specializaţi. Or, pentru a realiza valoarea operei de artă, a faptului cultural în genere, nu e suficientă analiza sa separată, prin raportarea la o scară de valori considerată unică şi eternă — ideală — ci este obligatorie „integrarea lor în structura categorială globală a gîndirii şi a manierei de a simţi care sînt născute şi se dezvoltă... în legătură directă cu viaţa concretă a grupurilor umane“ (Lucien Goldman, Structures mentales et création culturelle). Integrînd fenomenele artistice în realitatea complexă a vieţii contemporane, constatăm că interesul prim se îndreaptă spre antrenarea maselor de indivizi cu formaţii intelectuale foarte diferite, într-un cîmp cultural continuu.

Formele culturii de masă, bombardamentul informaţional şi emoţional prin diversele mass-media sînt materializarea acestui program de integrare a indivizilor şi grupurilor sociale într-un permanent „moment“ de comunicare. Integrarea aceasta nu se realizează la modul univoc, în sensul unei emisii de informaţii de la un grup spre masa de receptori, ci, caracteristică importantă, se caută stimularea capacităţii de comunicare şi creaţie a fiecărui individ, se solicită participarea, decizia chiar, în elaborarea operei de artă. Evoluţia de la opera de artă obiect material spre alte forme de existenţă — spectacol, ambianţă etc. — este o consecinţă firească a acestor mobiluri interioare. Estetica însăşi primeşte tot mai multe nuanţe de „ştiinţă experimentală, bazată pe psihologie, sociologie, teoria creaţiei“, care nu se mai preocupă exclusiv de operele de artă făcute, considerate ca un dat, ci are rolul de a se preocupa de opera de făcut, încă virtuală, de creaţie în general“ (A. Moles, Sociodinamica culturii). Din această perspectivă, opera de artă nu mai apare ca înregistrînd doar pasiv mutaţiile din conştiinţa unor societăţi, ci prefigurînd o realitate, în aceeaşi măsură în care o comentează şi ne familiarizează cu ea. Ideea de univers estetic total nu mai poate fi tratată ca o simplă utopie. Necesitatea socială a acestui univers estetic apare tot mai limpede în cadrul civilizaţiei urbane — (excesiv urbane în unele locuri) şi industriale. Pe de o parte dispariţia frumosului extraestetic — natural — din cadrul oraşelor cere o compensare prin elaborarea unei ambianţe în care frumosul artistic să îi preia locul. Pe de altă parte, pe măsură ce creşte cantitatea de informaţie pe care omul contemporan trebuie să o asimileze şi prelucreze, creşte şi „nevoia de intuiţie... şi de percepţie globală a datelor“ (A. Moles, Art et ordinateur). Spaţiul intim şi spaţiul public, de circulaţie, de loisir şi de muncă devin locul unor intervenţii în care psihologia, sociologia, ergonomia şi invenţia artistică se întîlnesc pentru a crea universul compensator, reconfortant şi stimulativ cerut de viaţa contemporană. Interesul nostru se îndreaptă asupra rolului factorilor estetici în spaţiul industrial, asupra metodelor şi efectelor sale. Am arătat, în mare, mobilurile care orientează arta spre acest domeniu. Exigenţele speciale ale acestui mediu sînt legate de transformările relaţiilor individului cu obiectul muncii şi cu mijloacele sale, în procesul de producţie, toate în cadrul unui mediu inedit. Ceea ce în cadrul producţiei artizanale era o relaţie directă de creaţie, implicînd o participare totală de la proiectare la execuţie, similară procesului artistic şi implicînd atitudine etică, în cazul producţiei industriale devine relaţia între un executor parţial şi elementele disparate ale unui produs indiferent şi îndepărtat, a cărui proiectare aparţine unei gîndiri străine. Munca nu mai e creaţie ci supunere faţă de proiectul propus. O mutaţie nu mai puţin importantă suferă relaţia cu mijloacele de producţie. Unealta, prelungire imediată a unor funcţii, permanent controlată, e înlocuită de sistemul complex al utilajului modern, care preia o parte din funcţiile, nu numai mecanice, ale omului, ci şi de atenţie, memorie şi decizie. Or, integrarea într-un asemenea proces, care înseamnă integrarea într-un mod de viaţă specific, solicită o pregătire intelectuală specifică, presupunînd nu numai specializarea, adaptarea omului la maşină, dar şi familiarizarea cu ritmuri şi sisteme formale, cu un univers de funcţii şi cu un univers vizual ce pun în discuţie înseşi datele aperceptive tradiţionale. E necesară deci o educaţie de specialitate, şi în aceeaşi măsură a sensibilităţii, în sensul adaptării la un mediu profund diferit de mediul tradiţional. În cazul unor regiuni în care industrializarea este recentă, resimţirea şocului provocat de noile relaţii este mai acută. Este cazul unor regiuni din ţara noastră unde construirea unor complexe industriale în mediul rural a eliminat etapele unei adaptări normale, eludînd parcurgerea unor faze de deruralizare a populaţiei. Trecerea de la ocupaţiile agrare, legate de anumite cicluri temporale şi transpuse într-un univers cultural străin, şi mai ales artificial în întregime, cere un efort de adaptare remarcabil. Acţiunile de ameliorare estetică a spaţiilor industriale are ca mobil medierea apropierii între muncitorul aflat în faţa atîtor solicitări de adaptare şi mediul său de muncă. Valoarea lor este, deci, formativă, educativă, familiarizînd ochiul receptorului cu anumite structuri vizuale inedite, prin izolarea din contextul lor funcţional şi propunerea pentru exerciţiile libere ale fanteziei, prin transmiterea indirectă de informaţii despre o lume nouă, cu repere în realităţile tradiţionale — elemente de natură, figuri umane etc. Pe de altă parte, prin folosirea judicioasă a factorului cromatic, pe baza studiilor experimentale de psihologia culorii, ca şi prin propunerea unor ritmuri compoziţionale, se realizează confortul psihic, un mediu relaxant, odihnitor.

Cercetările psiho-fizice asupra comportamentului culorilor în spaţiul industrial au dus la concluzii fundamentale în ce priveşte capacitatea lor stimulativă sau relaxantă, efectele kinestezice, calorice, de corectare a spaţiului şi de atenţionare. Culorile reci măresc spa-

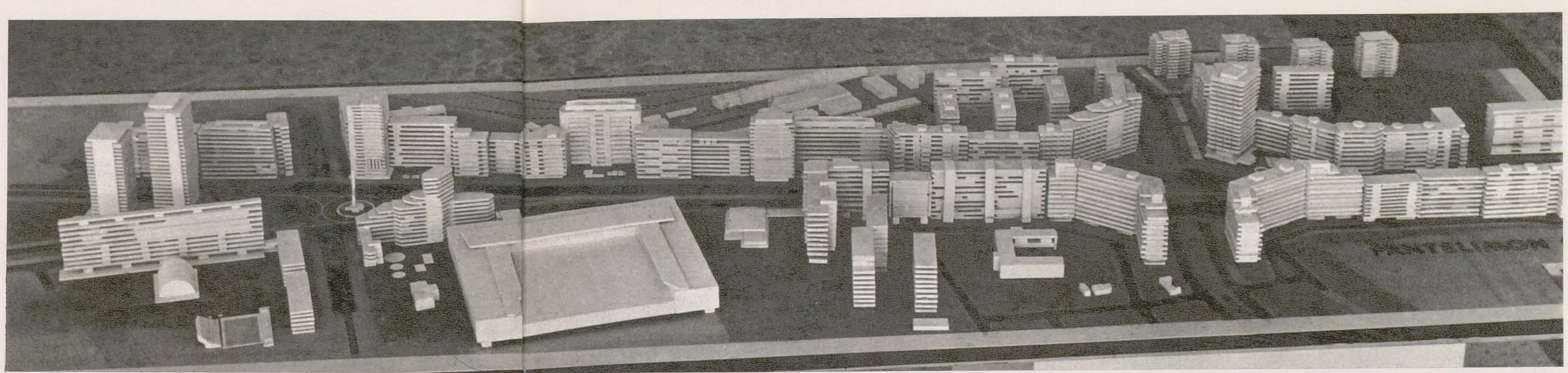
ţiul şi odihnesc ochiul, şi sînt recomandate pentru locurile de muncă ce solicită efort şi sînt mici sau supraîncălzite. Culorile pe bază de galben, cu cea mai bună sinteză retiniană, sînt recomandate locurilor de muncă ce cer concentrare şi solicită ochiul etc., etc. Pe de altă parte, o tradiţie culturală îndelungată a încărcat unele culori cu valoare simbolică menţinînd faţă de ele anumite atitudini afective chiar cînd sensul s-a pierdut. Cercetările se specializează în acest caz după materialul uman respectiv. Experienţele care s-au făcut în cîteva întreprinderi din ţara noastră au încercat să aplice aceste principii fie pe baza unor cunoştinţe teoretice, ca în cazul proiectelor pentru Metalo-Globus, efectuate, în 1973, de un grup de studenţi monumentalişti, fie prin cercetări aplicate, mai interesante, desigur, ca în cazul experimentului de la Bîrlad, sau a studiilor de ameliorare estetică pentru Electroaparataj, făcute de un grup de cercetători şi monumentalişti ai Institutului de creaţie industrială (actualul centru de estetică a produselor industriei uşoare).

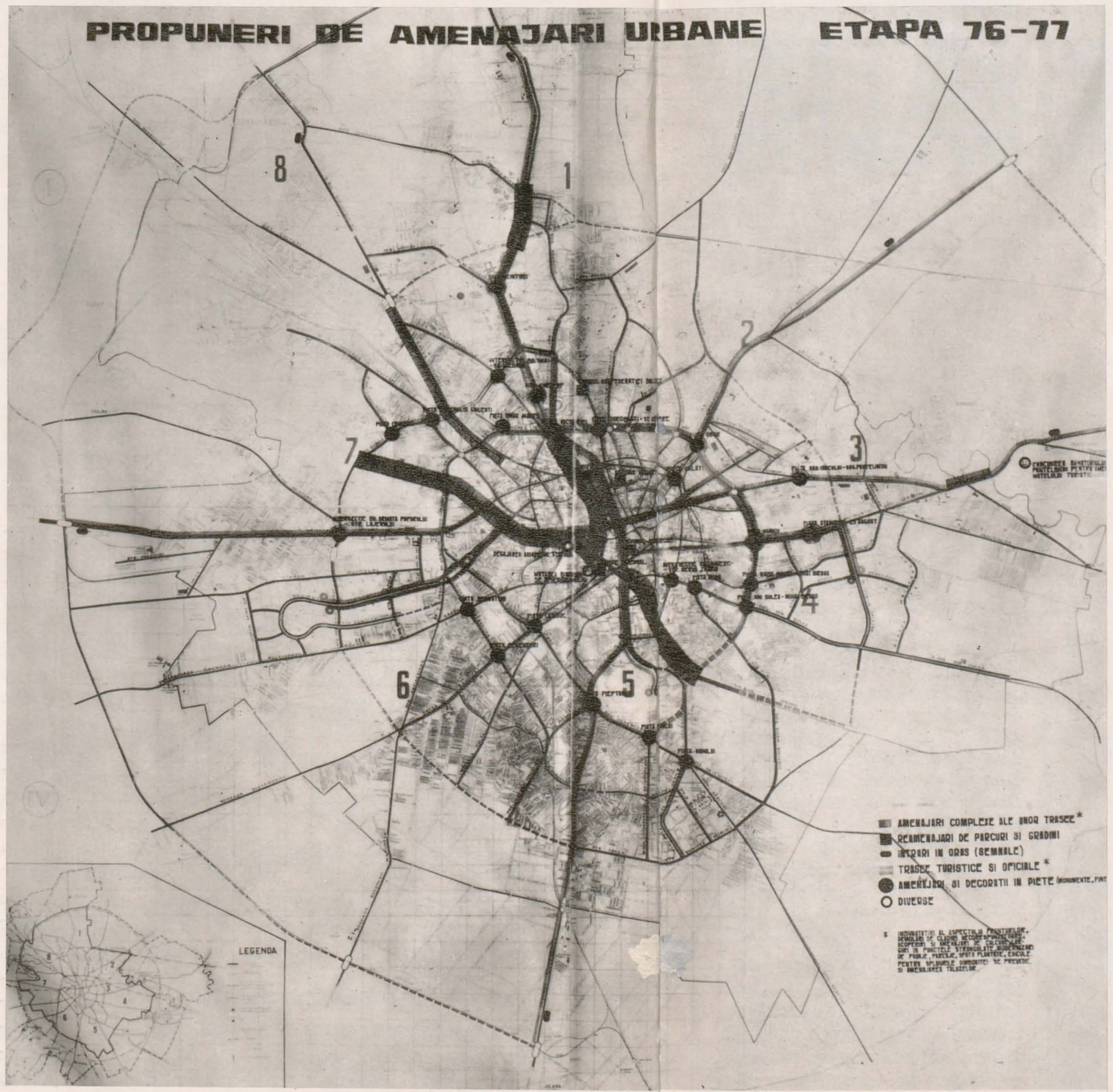
În ultimele cazuri s-a procedat la o testare a subiecţilor — muncitorii din secţiile avute în vedere — cu ajutorul unor seturi de cartonaşe colorate. Preferinţele s-au îndreptat spre culorile calmante — verde deschis (60%), albastru deschis (între 70—80%), în combinaţii cu culorile de frecvenţă mare roşu, galben, portocaliu.

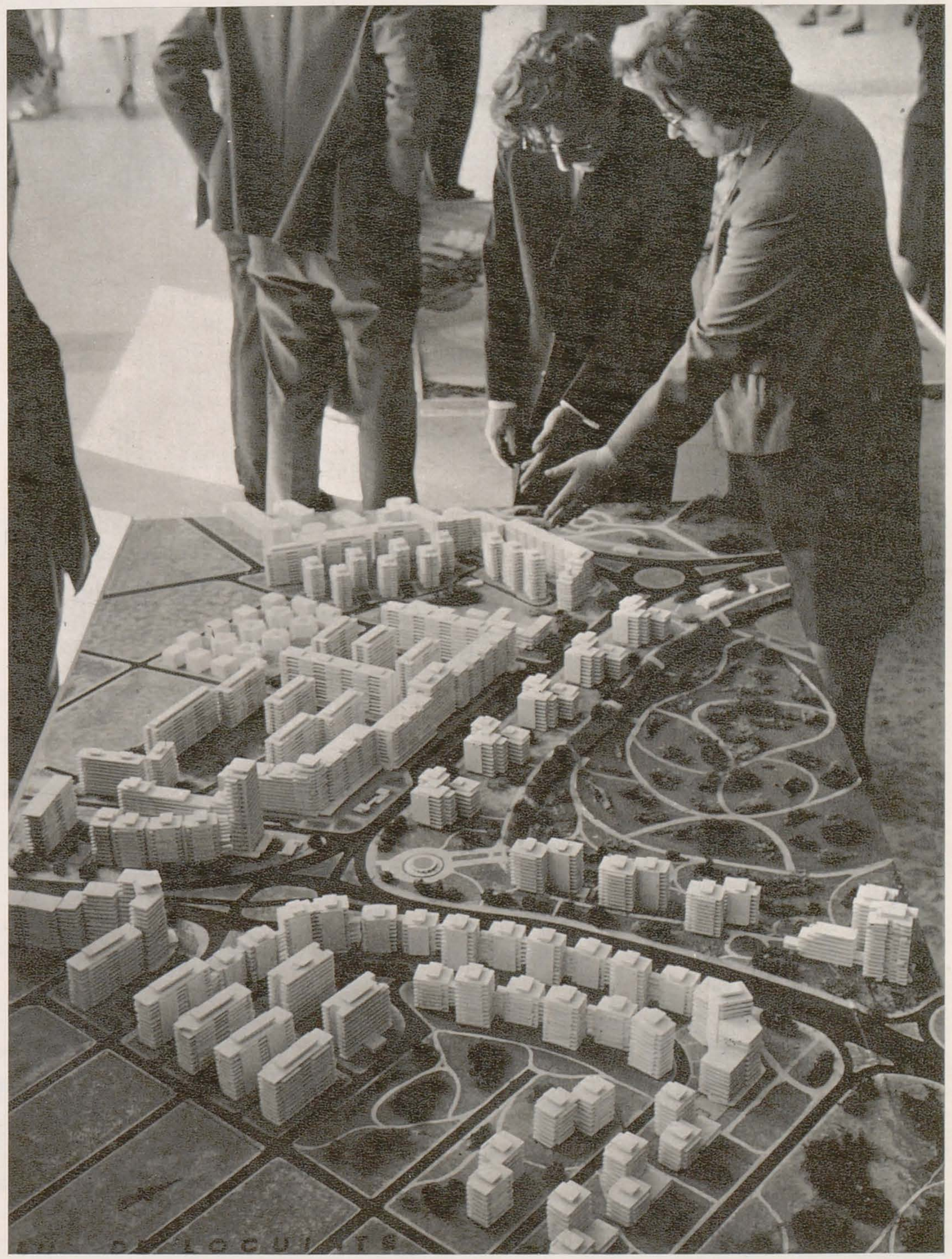
Integrarea acestor date de bază, cu caracter de fapt extraestetic, în structura operelor de artă destinate acestui mediu, este necesară, evitînd efectele nedorite de suprasolicitare sau distragere a muncitorilor de la ocupaţia lor. În ansamblul de intervenţii în spaţiul industrial, efectuate la noi, experimentul de la Bîrlad ni se pare cel mai complex, deoarece a fost însoţit pe tot parcursul desfăşurării lui de testări asupra subiecţilor, permiţînd concluzii bazate pe date reale. Faţă de încercările similare din alte ţări, ca acţiunile din cadrul companiei Peter Stuyvesant, sau în cîteva fabrici poloneze, interesul special al acestei acţiuni constă în conceperea lucrărilor de la început pentru un spaţiu şi un public anume, cercetat în prealabil.

În cazurile menţionate mai sus, în hale şi birouri au fost expuse colecţiile de pictură ale întreprinderilor, cu scop experimental.

În cadrul programului vast de edificare a României socialiste şi a omului nou, multilateral dezvoltat, aceste tipuri de integrare a creaţiei artistice în viaţa socială se dovedesc extrem de fertile şi generoase. Valoarea lor formativ-educativă, asumarea lucidă a problemelor imperioase ale civilizaţiei noastre socialiste, contemporane, angajarea declarată în cîmpul marilor evenimente sociale, dau dimensiunea umană, valoarea acestor manifestări. ALEXANDRA TITU





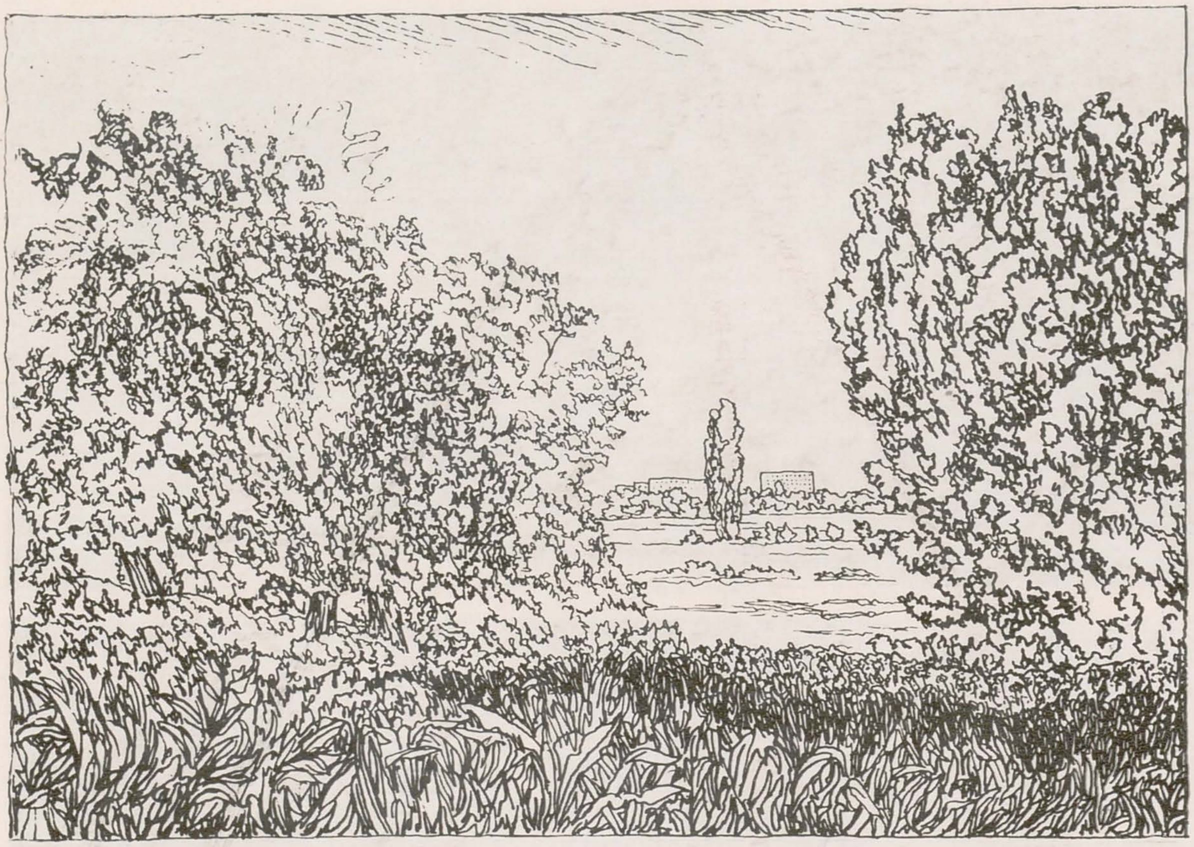


Problemele legate de sistematizarea teritoriului şi de renovarea urbană deţin un loc dintre cele mai importante în programul general de dezvoltare a ţării. Teoretic, există un consens asupra necesităţii unei abordări integrative, a unei studieri interdisciplinare, într-un domeniu de extremă complexitate, ce are în vedere omul — subiectul şi obiectul proiecţiilor, prognozelor, planurilor noastre — în totalitatea raporturilor sale sociale şi particulare cu mediul său natural şi artificial. Cu toate că se dau frecvent date ample — ce şi cît se va construi, cum vor arăta oraşele noastre (după machete, vezi şi expoziţia planurilor de sistematizare a capitalei), laturile calitative ale acestei vaste probleme nu sînt de fapt cunoscute şi puse în discuţie. Cum, pe baza cărei concepţii şi viziuni se va remodela oraşul şi satul românesc? Care este, de pildă, rolul factorului artistic în această complexă şi dificilă operaţiune? Sau, pur şi simplu: va fi sau nu *instalat* plasticianul, *specialistul* în artele vizuale, în grupul sau grupurile de decizie asupra remodelării urbane?

PROFIL

HORIA TEODORU

LA OPTZECI DE ANI



Peisaj, litografie

În drum spre Dăbîca, litografie

Un dialog cu Horia Teodoru este — dincolo de aparenţa imediată care poate îmbrăca hainele obişnuitului — o convorbire cu istoria sau, altfel zis, cu un adevărat erou al istoriei moderne şi contemporane.

Privindu-l, cu înfăţişarea sa de bunic bonom, cu părul de argint şi figura luminoasă, nu-i poţi bănui sprinteneala de sportiv antrenat, capabil să urce, fără pauză, pînă la acoperişul Bisericii Negre din Braşov, dornic să verifice „pe concret" calitatea unei soluţii de restaurare.

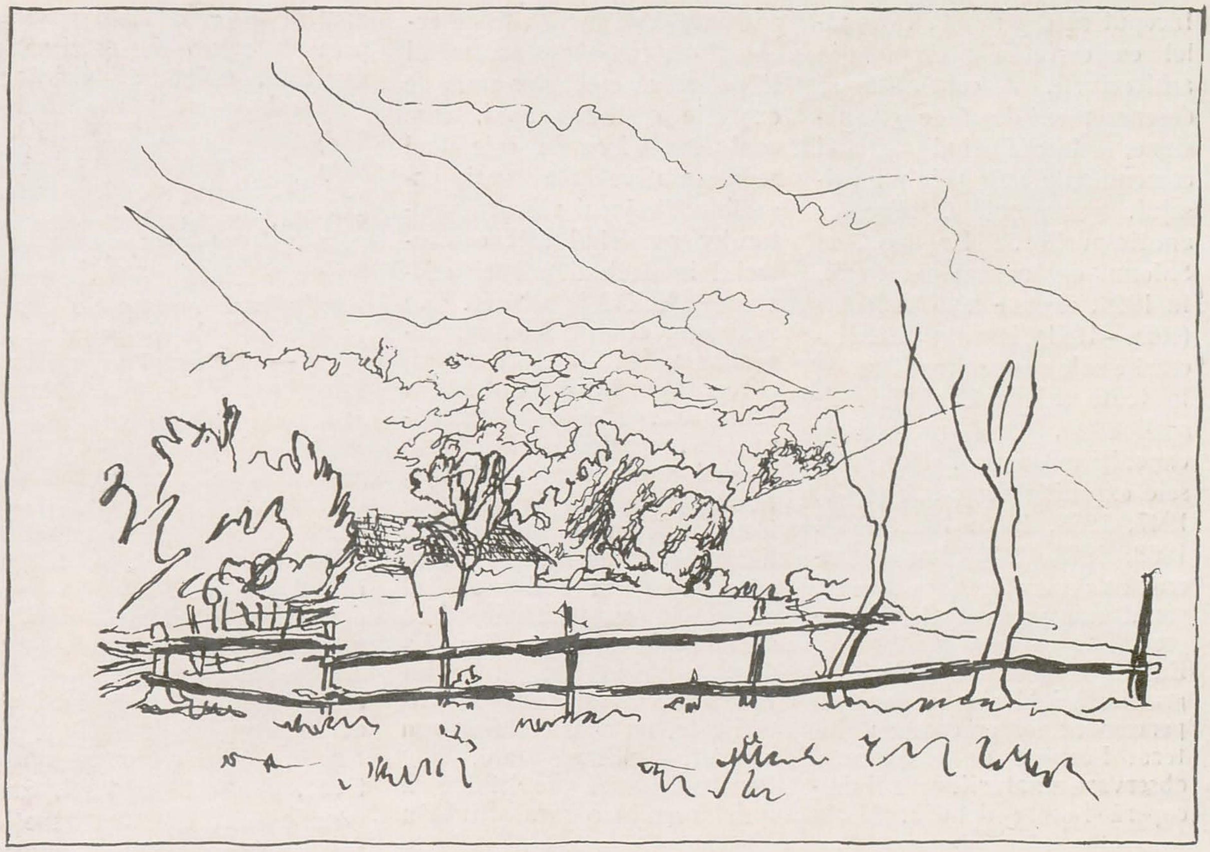
Ascultîndu-l povestind cu prospeţime mereu nedezminţită fapte care se risipesc în decenii, care calcă pe anii din preajma primului război mondial, care se împletesc cu instituţii şi cu personalităţi intrate de mult în umbrele trecutului, poţi încerca un sentiment de nedumerire sau de nelinişte. În cele din urmă

realizezi că Horia Teodoru este un admirabil exemplu de tinerețe trecută prin viață, o tinerețe plină de energie și eficiență, care și-a păstrat plăcerea vie a rîsului ca și sensibilitatea recepției, ajungînd fără spaime dincolo de vîrsta patriarhilor.

Pentru că, iată, Horia Teodoru a împlinit 80 ani. O vîrstă pe care nu i-o pot recunoaște decît amintindu-mi că de mult, de mai bine de douăzeci de ani, îl știu mereu așa, cu același păr alb, cu aceeași figură de bunic, cu aceeași energică sprinteneală care nu-l părăsește și pe care nu vrea să o părăsească. În fapt, cred că în această îndărătnicie de a fi tînăr și activ stă marele secret al vieții venerabilului profesor și maestru care este Horia Teodoru: mereu prezent în lume, nelăsîndu-se amăgit de comoditate, el s-a devotat muncii și artei sale cu pasiune incandescentă, o pasiune întreținută de dorința de a învăța, de rîvna în a dăinui.

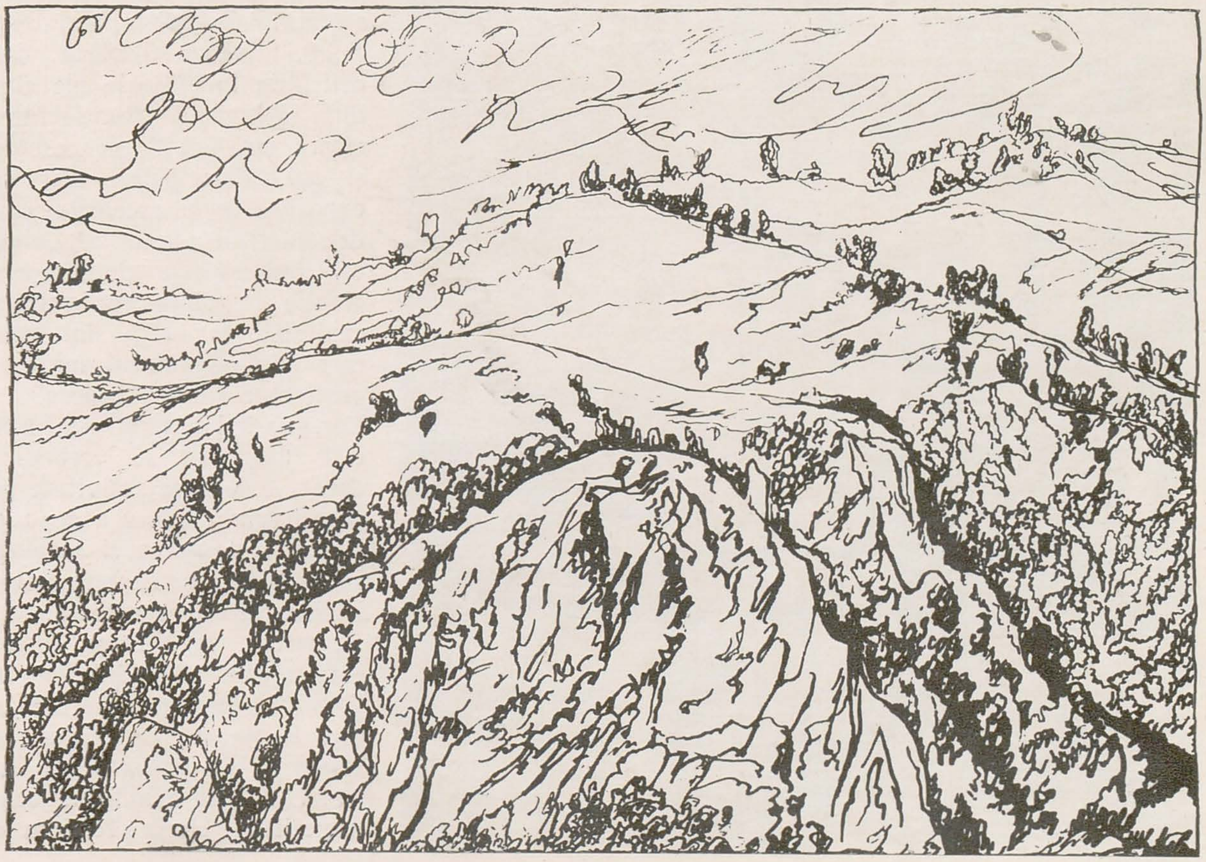
Datele biografice pot fi cuprinse în cîteva rînduri, dar cît de sărace apar ele în raport cu generoasa bogăție a unei vieți exemplare! S-a născut la 28 iunie 1894, în orașul Ploiești, unde și-a petrecut copilăria și adolescența, unde a trecut prin primele școli și unde a cunoscut și emoțiile debutului artistic. În 1911, la numai 15 ani, Horia Teodoru a debutat, la „Tinerimea Artistică", cu cîteva desene, desenul urmînd a fi totdeauna pentru el un mod de comunicare esențial. Studiile la Roma și Paris au fost întrerupte de vîlvătăile războiului care cuprinseseră Europa și tînărul de atunci s-a înrolat voluntar, mergînd să lupte pe frontul de la Mărășești. După instaurarea păcii, a plecat din nou la Paris (1919—1925) și la Roma (1926—1927), dedicîndu-se studiilor de arhitectură și de artă. Atracția pentru istoria arhitecturii s-a împletit cu preocuparea pentru conservarea monumentelor, Horia Teodoru fiind unul dintre primii arhitecți români specializați în domeniul restaurării.

Încă din timpul studiilor în Italia, el a reușit să sesizeze importanța unor monumente puțin cunoscute din „mezzogiorno", anticipînd prin articolele sale o campanie de lucrări care abia în prezent a



Peisaj, Bran, litografie

Peisaj, litografie



început să dea roade. În paralel cu cercetările de istoria arhitecturii, a continuat să deseneze, să deseneze cu pasiune, încredinţînd hîrtiei comentariile sale privind peisajul, monumentele, mişcarea anotimpurilor. Expune la Salonul de toamnă din Paris, în 1924, expune apoi la Roma (1926—1927) iar din 1928 lucrările sale apar cu regularitate în toate saloanele oficiale de grafică şi, după război, în expoziţiile anuale. Numeroasele expoziţii personale (1928, 1947, 1953, 1955, 1957, 1964, 1968, 1973, 1974) l-au consacrat ca desenator şi ca gravor, genul său preferat fiind litografia.

Există în desenele şi în litografiile lui Horia Teodoru un permanent factor comun: sinteza. Pornind de la o atentă observare a naturii, care îi descoperă fiecare detaliu, Horia Teodoru condensează toate accidentele, elimină accesoriul şi păstrează ca factor unic de expresie o linie suplă, care conturează formele cele mai reprezentative ale unui ansamblu, din jocul vibrat al conturelor rezultînd atît comentariul intelectual, cît şi adeziunea afectivă la subiect. Nu descriere, ci definiţie, nu povestire a faptului din natură ci redarea sa încifrată în cîteva linii, iată ceea ce caracterizează în primul rînd arta acestui perseverent desenator. În lucrările sale e greu de făcut o distincţie precisă între litografie şi desen, pentru că autoritatea liniei din caietul de schiţe se transmite fără ştirbire pietrei litografice. La drept vorbind litografiile lui Horia Teodoru sînt desene multiplicate, nu constituie un gen separat, gîndit ca atare.

Din îndelunga cultivare a liniei rezultă o rară ştiinţă a modificărilor de expresie — prin diferenţe de grosime a ductului, diferenţe de intensitate etc. — astfel că, fără a se recurge la valoraţie, sînt în mod convingător sugerate schimbările de planuri, de transparenţă, de calitate materială. Peisaje de dealuri, vechi monumente (multe din desenele sale au azi valoare de document), peisaje de cîmpie şi baltă — în general peisagistica lui Horia Teodoru trădează aspiraţia către spaţiile largi şi calme, către orizonturile molcom modulate, ca o melodie de seară.

Preocuparea pentru analiza metodică a imaginii s-a tradus în activitatea lui Horia Teodoru şi prin specializarea în problemele perspectivei, disciplină pe care a slujit-o decenii de-a rîndul ca profesor al Academiei de Arte Frumoase. (Lucrarea „Perspectiva", publicată în 1958, contează printre cele mai bune la scară europeană în literatura de specialitate.) Ca arhitect autor de construcţii, Horia Teodoru a lucrat destul de puţin, dar ştiinţa şi siguranţa sa în compunerea şi echilibrarea volumelor poate fi lesne demonstrată cu localul fundaţiei Ioan Dalles, edificiu cu armonioase proporţii, a cărui faţadă a înnobilat o vreme principala arteră de circulaţie a oraşului Bucureşti. Din nefericire, faţada a dispărut, dar calităţile funcţionale ale clădirii şi buna distribuţie interioară mai pot fi recunoscute şi azi. Principalele săli de expoziţie ca şi excelenta sală de conferinţe a fundaţiei Dalles continuă să reprezinte repere stabile în viaţa culturală a capitalei, dar cîţi sînt acei care ştiu că autorul lor este arhitectul Horia Teodoru?

Dar, evocînd opera arhitectului, este locul să se vorbească despre îndelunga activitate pe care Horia Teodoru a depus-o pentru restaurarea şi punerea în valoare a monumentelor istorice din ţara noastră.

Remarcat de Nicolae Iorga, care ştiuse să identifice în bursierul Academiei Române din Roma un cercetător de talent şi un pasionat al istoriei turnate în zidurile construcţiilor, Horia Teodoru a devenit, curînd după întoarcerea în ţară, unul dintre principalii colaboratori ai Comisiei Monumentelor Istorice şi apoi arhitect şef al acesteia. Alături de Gheorghe Balş şi de Nicolae Ghika-Budeşti, el a apărat cu consecvenţă principiile conservării formelor şi materialelor autentice, combătînd acele intervenţii care conduceau la falsificarea monumentelor. Într-o epocă în care sechelele purismului convieţuiau periculos cu excesele unui pretins modernism, Horia Teodoru a promovat o concepţie a răspunderii faţă de actul de cultură, de creaţie originală, pe care îl reprezintă fiecare monument, înţeles totodată ca mărturie de neînlocuit a istoriei. La Curtea Veche din Bucureşti, la biserica Sf. Treime din Siret, la biserica din Rebegeşti, salvată de imersiune în apele lacului Buftea prin ridicare pe verticală cu 3,5 metri, pretutindeni restaurările pe care le-a condus constituie şi azi adevărate modele de virtuozitate tehnică, de sensibilitate în tratarea formelor arhitectonice, a suprafeţelor de parament astfel ca fiecare monument să respire nestingherit, să facă vie prezenţa valorilor de neînlocuit ale meşterilor de altădată.

Alături de proiectele de restaurare, Horia Teodoru este şi autorul unor remarcabile studii de istoria arhitecturii vechi româneşti, contribuţiile sale cu privire la vechile hanuri, cu privire la evoluţia planului triconc, cu privire la pridvorul de la Colţea păstrînd un permanent caracter de referinţă în literatura de specialitate.

La capătul a optzeci de ani de viaţă rodnică şi plină de realizări, profesorul Horia Teodoru rămîne acelaşi entuziast al muncii, acelaşi devotat al profesiunii şi artei sale. Mereu prezent în lumea artistică — recenta expoziţie de la Casa Arhitectului a dovedit inepuizabila sa prospeţime — mereu activ printre restauratori, profesorul Horia Teodoru este un admirabil şi încurajator exemplu de tinereţe fără bătrîneţe. Ce i-am putea ura mai bun decît să rămînă mereu tînăr?

VASILE DRĂGUŢ

Aspectul iniţial al faţadei sălii Dalles

INTERVIU CU

OCTAV GRIGORESCU

O evoluţie istorică a structurilor sociale operează transformări ale diferitelor tipuri de valori, inclusiv ale valorilor estetice. Cum credeţi că se pune problema aceasta, cum răspunde arta nevoilor concrete ale societăţii noastre?

Cred că unul din factorii importanţi care determină mersul ascendent al societăţii noastre este modul în care capătă expresie necesităţile ei fundamentale, astfel încît formularea clară a acestor necesităţi să permită elaborarea unui proiect al satisfacerii lor. În rezolvarea problemelor legate de rolul artei în societatea noastră, sarcina formulării necesităţii de frumos cred că revine în primul rînd artiştilor.

Întrucît orice activitate umană utilă societăţii, orice formă de muncă umană trebuie să cuprindă un efort în planul estetic al realizării, sarcina formulării necesităţii de frumos nu poate să revină însă în mod exclusiv artiştilor. Necesitatea artei este totuşi construită, înainte de orice, de operele artistice înseşi şi de modul în care ele izbutesc să „lucreze" asupra conştiinţei publicului. Acest fapt deosebit de important în realizarea scopului estetic al artei are drept consecinţă sporirea răspunderii sociale a creatorilor de artă în societatea noastră, sporirea lucidităţii lor politice. Astăzi mai mult ca oricînd, artistul creator trebuie să ştie să aprecieze cu răspundere psihologică şi simţ politic mereu mai fin implicaţiile sociale şi politice pe care le comportă opera sa, ecourile pe care le poate trezi în conştiinţa publicului. El nu poate lucra pentru un public ipotetic şi idealizat, ci pentru un public a cărui capacitate de receptare a mesajului artistic o cunoaşte, şi în a cărei evoluţie morală se simte el însuşi cuprins. Operele de artă confirmate ca atare de înţelegerea publicului construiesc în conştiinţa acestuia necesitatea autocunoaşterii estetice, definind astfel practic ceea ce gîndirea teoretică nu poate formula decît în abstract.

Pe cînd necesitatea creării de obiecte uzuale şi de consum impune o serie de proiecte ale elaborării lor, în care obiectele variază ca funcţionalitate conform unei armonizări a „urgenţelor", în cadrul unui program limitat în timp, funcţionalitatea unui obiect sau opera de artă se verifică în cadrul unui program virtual nelimitat în timp. Această constatare nu trebuie să ne facă să considerăm că artele se dezvoltă separat de contextul general al evoluţiei societăţii, ci doar să ne atragă atenţia asupra faptului că, între imperativul momentului şi răspunsul pe care el îl solicită de la artă, nu poate exista o suprapunere perfectă, mai ales că, aşa cum am spus mai sus, însuşi acest imperativ este construit în domeniul creaţiei artistice în primul rînd de opere. Cu alte cuvinte, artiştii elaborează expresia necesităţii de frumos prin operele lor, construind astfel comandamentele estetice şi morale ale epocii, ale momentului istoric. Comparînd modul în care, de-a lungul secolelor, obiectele, instrumentele de cercetare ştiinţifică, uneltele din timpul unui artist ca Botticelli şi-au pierdut funcţionalitatea, cu felul în care Primăvara pictată de el îşi păstrează pe deplin rostul, „funcţionalitatea", ne putem da seama că arta adevărată ascultă de chemări mai extinse în timp decît orice altă categorie a muncii umane, în virtutea unui plan al „urgenţelor", în fond incalculabil. Dincolo de valoarea documentar-istorică, obiectele create acum sute de ani mai pot fi „funcţionale" numai în măsura în care a existat în elaborarea lor intervenţia artistică. Cine ar mai trage astăzi cu tunul din timpul lui Petru Cercel? Cine ar mai naviga ghidat de instrumentele lui Magellan? Dar cineva ar putea să mă întrebe: ai încerca astăzi să pictezi ca Botticelli? Aş răspunde — desigur nu.

Societatea contemporană a pus sub semnul îndoielii caracterul de revelaţie al actului artistic, creaţia ca stare de graţie. Prin ce se caracterizează concepţia contemporană despre natura actului artistic?

Nu cred că ar avea sens o discuţie asupra termenului „stare de graţie", deşi cred că ceva corespunzător lui, din care este însă absentă orice mistică, prezidează la alcătuirea oricărui lucru de seamă făptuit de om; poate corespunde acelui moment al trecerii acumulărilor cantitative în schimbarea calitativă a materiei asupra căreia se desfăşoară munca de creaţie. Pentru mine, creaţia artistică este în mod categoric un fenomen raţional; artistul mi se pare un

matematician al celor mai subtile intuiţii. Oricît ar fi de misterioase rezultatele pe care le obţine, pînă la urmă ele trebuie să se supună analizei atente şi să se explice raţional, fără „mister". Aş putea spune că astăzi există optici opuse asupra modului în care se ajunge la crearea obiectului de artă; ar exista pe de o parte o modalitate „închisă", în care concentrarea exclusivă asupra mijloacelor de expresie duce la identificarea operei cu limbajul întrebuinţat pentru exprimarea ideilor ei, pe de altă parte se pare că există o modalitate, pe care aş numi-o „deschisă", de a ajunge la alcătuirea unei opere artistice, modalitate în cadrul căreia efortul creatorului cuprinde mai mult din realitate decît i-ar permite să cuprindă cercetarea restrînsă doar la probleme de limbaj, ajungînd astfel la o operă pertinentă faţă de datul istoric actual.

Vorbind despre scopul artei, este el, după dv., cel de a transpune o realitate (deci un scop documentar), sau este acela de a prefigura un sistem, de a crea prototipuri care „invadînd spaţiul vital al societăţii, să se multiplice", participînd la geneza unei structuri sociale?

După părerea mea, în momentele mari, fructuoase, ale creaţiei artistice, aceste două moduri de a privi procesul creaţiei artistice, pe de o parte în aspectul lui de reflectare documentară şi, pe de altă parte, ca sistem de propuneri ale unor structuri imagistice destinate să pătrundă în spaţiul social, cu scopul de a-l forma din punct de vedere estetic, nu trebuie să fie disociate, ci unite în stabilirea unui scop major al artei. Într-adevăr, nu cred că ne putem imagina creaţia artistică dintr-un moment istoric cum este cel pe care îl trăim, cantonată în contemplaţie şi asumîndu-şi doar rolul observatorului care consemnează evenimente, relatînd asupra lor, ci mai degrabă putem concepe arta noastră ca un dialog al creatorilor cu oamenii, ca o acţiune de formare a conştiinţei colective pornită din interiorul realităţii sociale, cu participarea conştiinţelor sociale individuale.
Mergînd pe un altfel de drum, am putea ajunge foarte uşor la acel mod „închis" de a concepe creaţia artistică, de care am vorbit mai sus. Producţia artistică nu poate să-şi asume doar sarcina de a crea documente care să păstreze memoria fenomenelor momentului. Ea devine document referitor la acest moment prin firea lucrurilor, însă această valoare de document nu este suficientă pentru a se constitui valoarea artistică a operei. Cu atît mai puţin o operă în care creatorul îşi propune doar să menţioneze documentar informaţii asupra realităţii contemporane ar putea, prin numai realizarea acestui scop, să pretindă la pecetea valorii estetice. Dar o artă care s-ar coborî total în artizanat, în urmărirea exclusivă a funcţionalităţii estetice a bunurilor uzuale, ar trebui să se lase tîrîtă la nesfîrşit fie de capriciile fiecărei vicisitudini comerciale, fie de ariditatea unui funcţionalism terestru. O artă care ar asculta de asemenea comenzi imediate şi numai de ele, care nu ar mai ajunge să respire între „cerinţe" şi „produs", ar deveni în scurtă vreme un reflex violent al supremaţiei tehnologice, o artă exclusiv exterioară, fără nici o implicaţie etică.

Ce părere aveţi despre disputa figurativ—non-figurativ ? Vi se pare o problemă care vizează esenţa faptului de artă ?

Nu mi se pare că dincolo de momentul mai dificil din trecutul disputei figurativ—non-figurativ, situat în urmă cu atîtea decenii, conştiinţa artistică a secolului nostru ar mai putea lua în seamă, ca pe un fenomen fructuos, o asemenea problemă ce are, fără îndoială, o semnificaţie istorică.
Ţinînd seama de faptul că orice operă de artă cuprinde operaţii logice care se numesc abstractizări, ca şi aspecte ale reflectării realităţii vizibile, opţiunea, astăzi, pentru o tendinţă non-figurativă categorică este, poate, ceva anacronic, tot aşa cum poate fi considerată anacronică şi opţiunea pentru o artă plastică fidelă principiilor naturaliste ale unei anumite picturi a secolului trecut, de exemplu.
Asemenea alternative cred că sînt depăşite; totuşi nu socotesc că trebuie să evităm discuţia calmă şi obiectivă asupra validităţii acelor opere care se înscriu în aria abstracţionismului. Dacă există încă nedumerirea faţă de apariţia operelor ce se înscriu în această arie, nu cred că trebuie să ne facem complexe de inferioritate, ci să discutăm cu sinceritate şi cu simţ al realităţii raţiunea lor de a fi, fără a căuta rezolvări pripite sau care ar accentua inutil ancorarea unora dintre noi pe poziţii „provinciale".

V-aţi referit la faptul că operele de artă lucrează asupra conştiinţei publicului. Care este opinia dv. despre rolul educativ al artei, despre eficacitatea şi metodele educaţiei prin artă ?

Mi se pare că în problema educaţiei prin artă nu de puţine ori în ultima vreme accentul s-a pus numai pe raportul dintre public şi creaţia contemporană, în aşa fel că întrebarea permanent pusă oamenilor din public, de exemplu în anchetele de la televiziune, sună mai întotdeauna aşa: „ce aşteptaţi de la scriitorii noştri, de la artiştii noştri", ca şi cum celor întrebaţi, din tot ce s-a făcut în istoria artelor, nu le-a mai rămas nimic necunoscut şi singurul element de luat în cercetare pentru ei ar fi opera proaspăt ieşită de sub teascuri sau umedă de culoare încă, abia coborîtă de pe şevalet.
Nimeni dintre noi nu doreşte să se depărteze de public sau să-i conteste calitatea de judecător al operei artistice contemporane, dar nu se poate să nu te întrebi (ca om „de meserie" care nici pe departe nu îndrăzneşti să declari că ai „consumat" tot ce s-a făcut în istoria artei universale, ci doar că te-ai apropiat de o mică parte din ceea ce patrimoniul ei oferă cunoaşterii şi posibilităţii de autoeducare) cum se face că în spaţiul destinat educaţiei artistice, pe care ar trebui să-l cuprindă emisiunile televiziunii, de exemplu, a rămas atît de puţin loc pentru operele de artă plastică? Te poţi întreba: este oare folosit patrimoniul nostru de artă aflat la noi pe măsura posibilităţilor lui de a colabora la desăvîrşirea educaţiei estetice, la desăvîrşirea educaţiei etice?
Este un privilegiu al omului modern faptul că rodul creaţiei artistice devine bun al maselor şi că nu există confirmare mai sigură a valorii unei opere decît integrarea ei ca bun al maselor. Acest moment de trecere a unei creaţii artistice în posesia societăţii nu se identifică bineînţeles momentului cînd opera a fost adusă în contact cu publicul. Timpul care trece de la acest moment al cunoaşterii operei de către public pînă la ceea ce am numit luarea ei în posesie de către societate este timpul cel mai preţios pentru educaţia prin artă, cel mai dens în învăţămînt şi pentru creator şi pentru public. Nu putem grăbi acest timp, dar putem să-l transpunem în timp viu, fără goluri. ALEXANDRA TITU

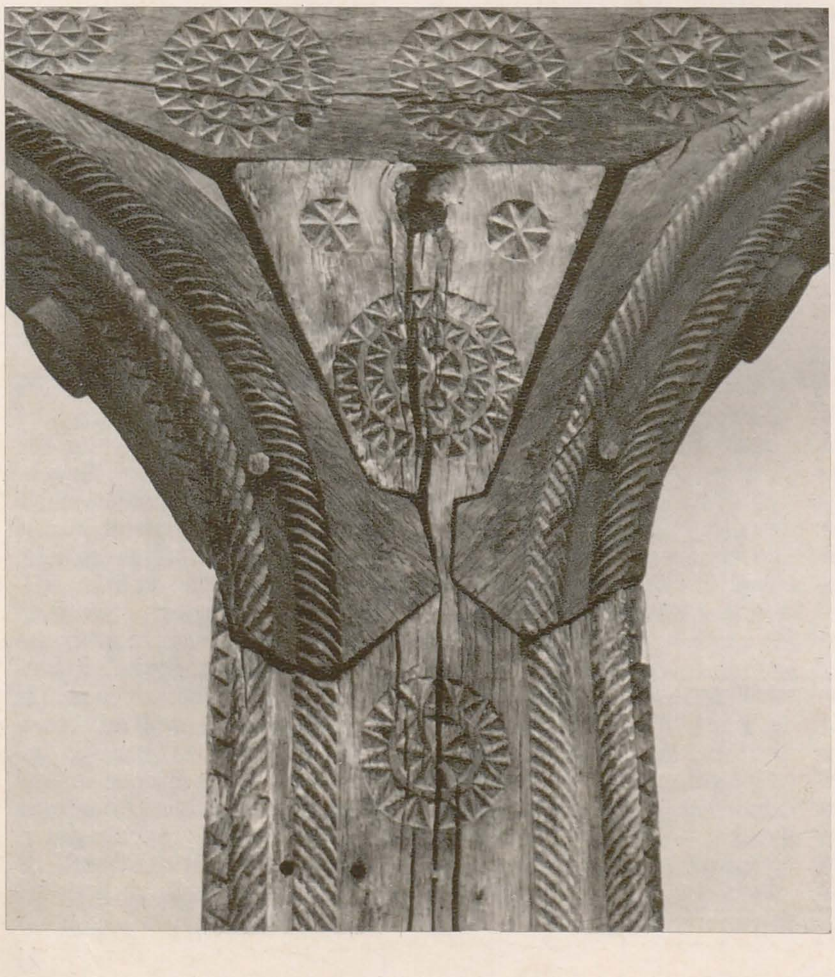
Cronica

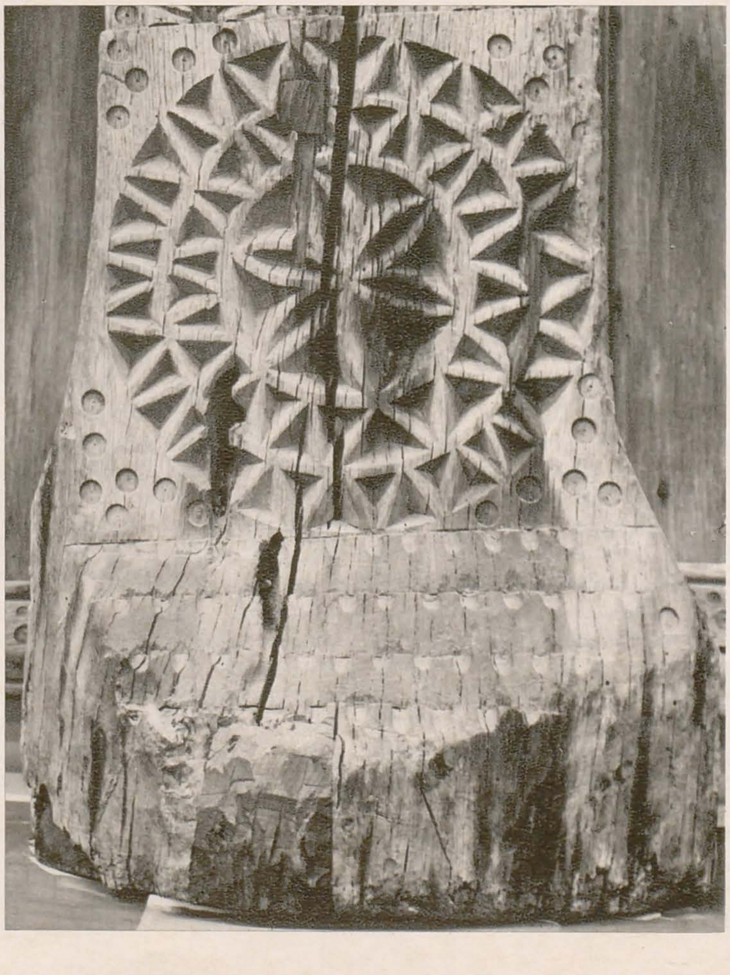
Cric, Moldova

LEMNUL ÎN CULTURA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ

Un ansamblu impunător de obiecte de lemn, creaţie a meşterilor populari români, a fost expus, în lunile august şi septembrie 1974, în două din sălile Muzeului de Artă al R.S.R., constituind o expoziţie unică în genul ei, organizată de Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste. Nici o dată pînă azi nu au fost strînse atîtea opere de artă populară românească, numai din lemn, într-o singură expoziţie. Şi nici o dată n-au figurat într-o expoziţie atîtea piese mari, cum sînt cele patru porţi ţărăneşti, alături de ancadramente de uşi, ferestre, toate de dimensiuni impresionante. Prin cuprinsul ei bogat, prin gama foarte variată a obiectelor expuse, expoziţia este nu numai una de artă populară, ci una reprezentativă pentru locul excepţional pe care lemnul îl ocupă în viaţa ţărănească românească din trecut. Ea ni se mai pare semnificativă şi pe un alt plan, care poate că ţine într-un fel şi de organizare, dar care nu este mai puţin grăitor, atît pentru trecut în ce priveşte extensiunea artei lemnului pe întreg teritoriul României, cît şi, mai ales, pentru prezent, ilustrînd ampla reţea a muzeelor etnografice şi de artă populară creată în ultimii treizeci de ani. Într-adevăr, numeroasele obiecte din expoziţie aparţin la nu mai puţin de douăzeci şi trei de muzee din toată ţara, care le-au împrumutat pentru a alcătui preţioasa colecţie. Nu ni se pare inutil să enumerăm aceste muzee, pentru că numele lor este şi o indicaţie a principalelor zone de provenienţă a obiectelor de lemn, indicînd aşadar ariile de maximă înflorire a artei lemnului pe teritoriul românesc. Alături de marile muzee din Bucureşti — Muzeul Satului şi Muzeul de Artă Populară — şi de cele din Iaşi, Cluj-Napoca şi Sibiu, bine cunoscute pentru valorile pe care le deţin, au contribuit la îmbogăţirea expoziţiei muzeele din Sighetul Marmaţiei, Baia Mare, Negreşti-Oaş, Oradea, Alba Iulia, Orăştie, Braşov, Tîrgu Jiu, Măldăreşti-Hurez, Rîmnicu Vîlcea, Craiova, Goleşti-Argeş, Focşani, Suceava, Rădăuţi, Gura Humorului, Cîmpulung Moldovenesc, Bran. Fiecare din aceste muzee a venit cu zestrea specifică ţinutului pe care îl reprezintă, formînd la un loc o vastă panoramă a creaţiei populare româneşti în lemn. Varietatea de aspecte cuprinsă în acest tablou general şi care face ca, deşi ilustrînd un singur gen de artă populară, expoziţia să fie de o atrăgătoare — şi surprinzătoare aproape — diversitate, izvorăşte, pe de o parte, din condiţiile naturale ale ţării noastre, dăruită, se ştie, cu păduri întinse de conifere dar şi de foioase, iar pe de altă parte din condiţiile istorice care au determinat apariţia de-a lungul timpului a unui şir de tehnici de prelucrare şi de decorare a lemnului.

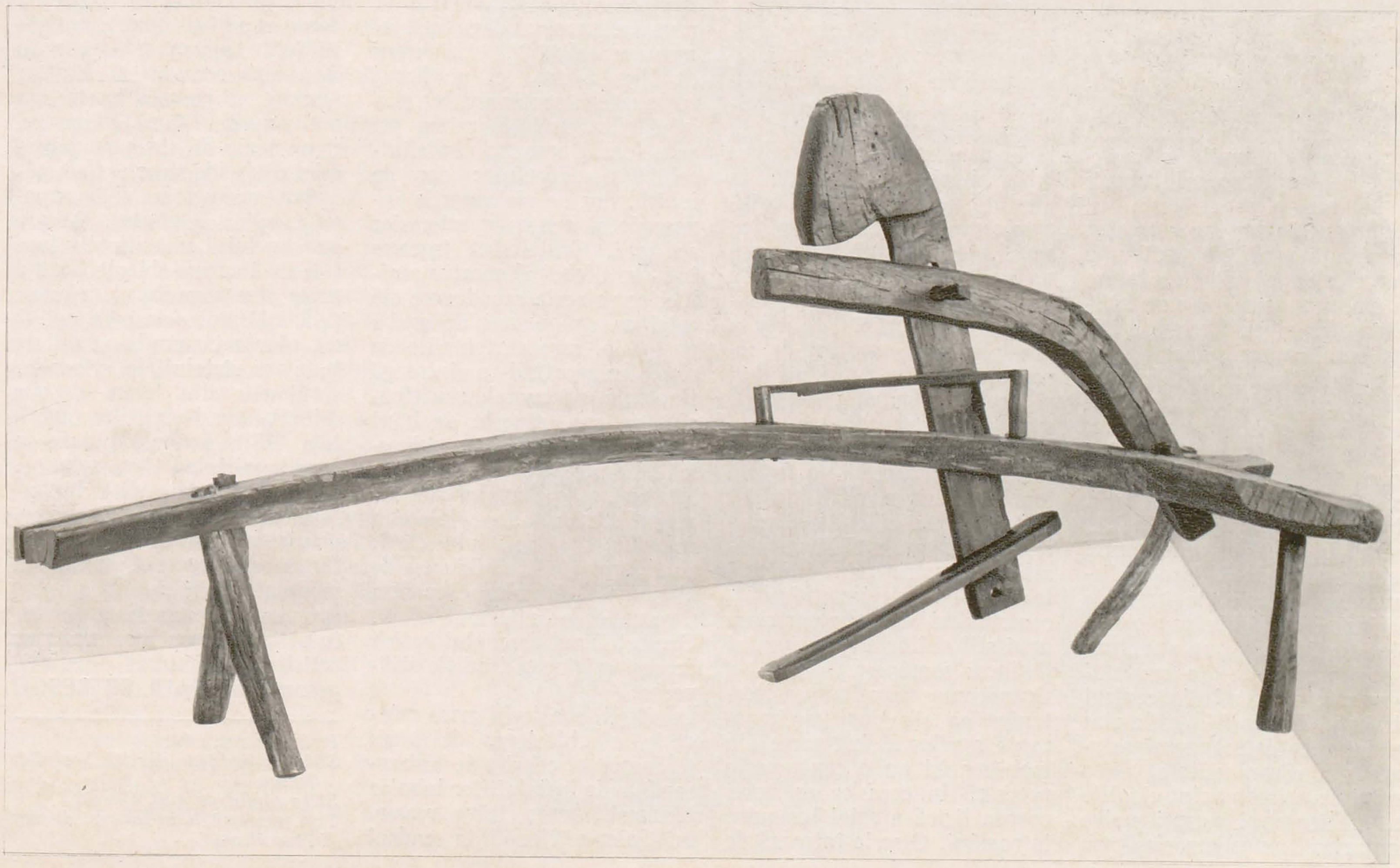
Utilizarea lemnului în cultura populară românească acoperă aproape toate domeniile vieţii materiale şi spirituale, în sensul că din acest material nobil românii şi-au construit casele şi bisericile, au înălţat troiţele, şi-au făcut unelte, mobile, mijloace de transport, tot felul de obiecte de uz casnic inclusiv recipiente pentru păstrarea lichidelor. Întemeiată pe o străveche tradiţie, coborînd pînă la orizonturile istorice ale unei Europe întregi acoperite de păduri, dar care aici, în spaţiul carpato-danubian, au dăinuit mai mult ca oriunde — alături de nordul

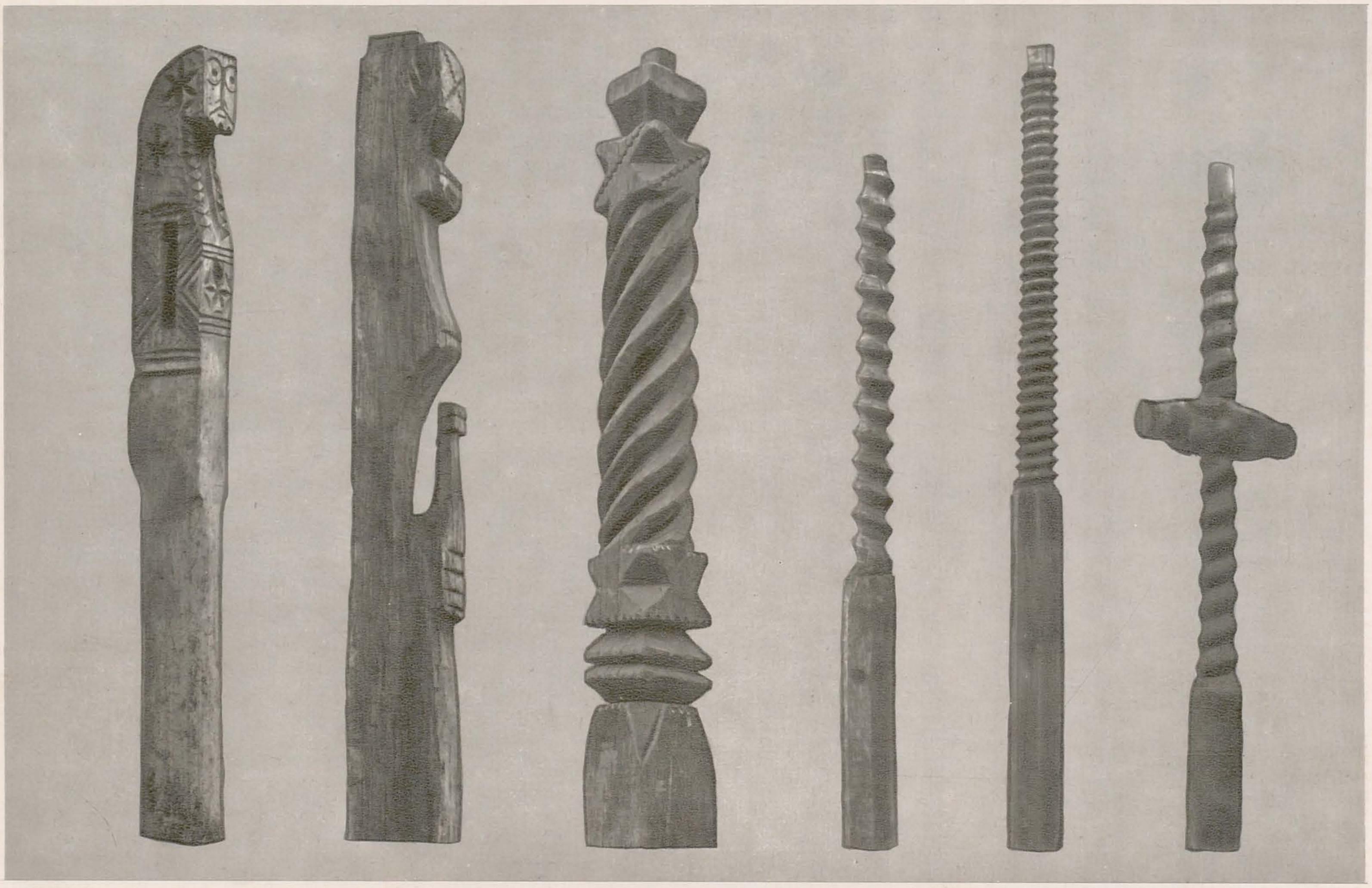




scandinav — folosirea lemnului în cele mai diverse scopuri a dus la construirea unei adevărate civilizații românești a lemnului. O civilizație în care modalitățile tehnice supuse multiplelor cerințe funcționale se împletesc organic cu însușiri artistice esențiale, armonizînd proporțiile cu decorul. Introducerea în expoziție o face cum nu se poate mai bine o poartă țărănească de Gorj, a cărei monumentalitate, născută nu numai din enormii trunchi de stejar ciopliți ci și din știința construirii proporționate, se îmbină cu delicatețea decorului crestat, formînd rozete solare de diferite tipuri, închipuind imaginare sisteme astrale. Nu cunosc în Europa echivalențe ale acestor porți țărănești de lemn așa cum se întîlnesc ele în satele de moșneni din Oltenia, ale țăranilor liberi din Maramureș și Ciuc, în cele ale răzeșilor moldoveni de sub munte, adevărate arcuri triumfale. Ele se leagă de stîlpii sculptați ai prispelor, tăiați în volume puternice geometrice sau în torsade elegante, ritmînd fațada caselor de bîrne aparente sub uriașele acoperișuri de șindrilă sau paie. Deseori, în Apuseni sau Maramureș, stîlpii se leagă între ei prin contrafișe, alcătuind arcade în plin cintru, ca o amintire a arhitecturii romanice de piatră. O variantă a stîlpilor de prispă o formează așa-numitele „undrele", un fel de stîlpi angajați în perete, acoperind capetele bîrnelor transversale ale pereților, împodobiți și ei cu motivul în torsadă îngustă al „funiei", și, care, uneori, au o anume cioplitură, formînd un fel de popic de care se agăța în trecut frîul calului. Stîlpii lumii acesteia, ai casei, se continuă aproape neschimbați în lumea liniștii, a cimitirelor formînd locuința veșnică, aceleași siluete romboidale veghind trecerea necurmată a timpului. Din pădurea aceasta de stîlpi cioplițí însemnînd și viață și moarte, a răsărit, tîrziu de tot pe scara istoriei poporului român, și acel stîlp

Poartă din Gorj
Îmbinare la o poartă din Gorj
Poartă din Gorj (detaliu)
Lingură de stînă, Maramureș
Cal de mezdrit, Moldova





fără de sfîrșit, numit „coloană" în graiul orășenilor, lucrat de Brâncuși, pornit el însuși din țara cioplitorilor în lemn, Gorjul.

Înăuntrul caselor din lemn de stejar sau de brad te întîmpină aceleași brunuri roșcate și întunecate ale lemnului de stejar sau de fag din care sînt construite mobilele țărănești. Paturile cu picioare sculptate în volume asemănătoare stîlpilor, dar și cu unele apariții mai rare, ca acel picior de pat din expoziție terminat într-un ciudat cap de cal, se leagă de lavițele lungi ale căror capete, în Moldova, se înalță pînă aproape de tavan. În colțul format de cele două lavițe lungi și masive se așază masa înaltă, împodobită și ea cu rozete, dar de astă dată doar scrijelate ușor și colorate în tente patinate de gălbiu sau castaniu. În Transilvania structura mesei amintește de modelul germanic al mesei din centrul și vestul Europei. Mesele sînt înconjurate de scaune și scăunele ale căror spătare, de o infinită varietate, sînt cioplite în grațioase și uneori naive contururi antropomorfe, sau amintesc vagi reminiscențe baroce. De multe ori însă spătarul este cioplit sigur în străvechea formă a roatei ca simbol solar. Același simbol străjuiește categoria importantă a lăzilor de zestre, prezente pe tot teritoriul românesc, în unul din cele două tipuri principale: cu capac drept și cu capac rotunjit pînă la a forma o coamă ca la acoperișurile în două ape ale sarcofagelor antice. Decorul scrijelat cu scoaba este geometric, alături de rozete de diferite tipuri apărînd și bradul, schematic înfățișat, motiv decorativ făcînd parte din gama multiplă a arborelui vieții. Dulapurile scunde sau înalte, cuierele și blidarele, colțarele, de diferite dimensiuni, formează mobilierul auxiliar, construit în aceleași tehnici și cu un decor similar, contribuind la statornicirea unui stil unitar al interiorului țărănesc românesc.

Grandoarea pieselor arhitectonice ca și structura impozantă a celor făcînd parte din mobilier își au o contraparte necesară în ceea ce aș numi coarda lirică a artei lemnului la români. O serie întreagă de mici obiecte poartă în ele nu numai semnul nedezmințit al monumentalității, indiferent de dimensiune, ci și fiorul transmiterii sentimentelor gingașe îmbrăcînd de atîtea ori acea formă aproape indefinisabilă a „dorului": dor de iubită, dor de meleagurile cunoscute și acum departe, dor de țară. Toate sînt înscrise într-un alfabet decorativ strălucitor pe acele capodopere ale artei aș spune mai de grabă pastorale, care sînt furcile de tors, comportînd o întreagă tipologie, păpușarele sau tiparele de caș, căucele de băut apă, lingurile, fusele, prisnelele. Legate de străvechi îndeletniciri ale poporului român, aceste mici obiecte călătoreau de-a lungul și de-a latul țării, pendulînd odată cu turmele de oi între înălțimile carpatine și șesurile de la țărmul mării. Geometrismul decorului indică aceeași origine și tradiție străveche.

În sfîrșit, o a treia mare categorie a obiectelor de lemn țărănești o constituie subansamblurile instalațiilor tehnice țărănești. Acum cîtăva vreme, la Galeria Nouă, în cadrul expoziției „Artă și energie", două sculpturi monumentale străjuiau prima sală, cea în care erau prezenți și Maitec, Apostu, Iliescu-Călinești: era o roată cu ciutură oltenească și un teasc de struguri dobrogean. Piese de structuri asemănătoare se regăsesc și în expoziția artei lemnului. Mi se pare cu totul semnificativ faptul că tocmai obiecte făcînd parte din inventarul tehnicii țărănești sînt cele care pot fi cu adevărat numite sculpturi în lemn: vîrtelnițele, cricurile, șuruburile din lemn de păr sălbatic ale teascurilor, melițele, avînd formele dictate de funcționalitatea lor tehnică, dar perfecționate de-a lungul sutelor de ani în urma experienței generațiilor de meșteri țărani, sînt opere de sculptură modernă, legînd, cu un uimitor arc, tradiția arhaică a pămîntului românesc de viziunea artistică a lumii contemporane.

PAUL PETRESCU

Picior de pat, Oltenia
Stîlp cu limbă de pus frîul calului, Oltenia
Stîlp cioplit de casă, Oltenia
Trei șuruburi de la teascuri de vin, Transilvania

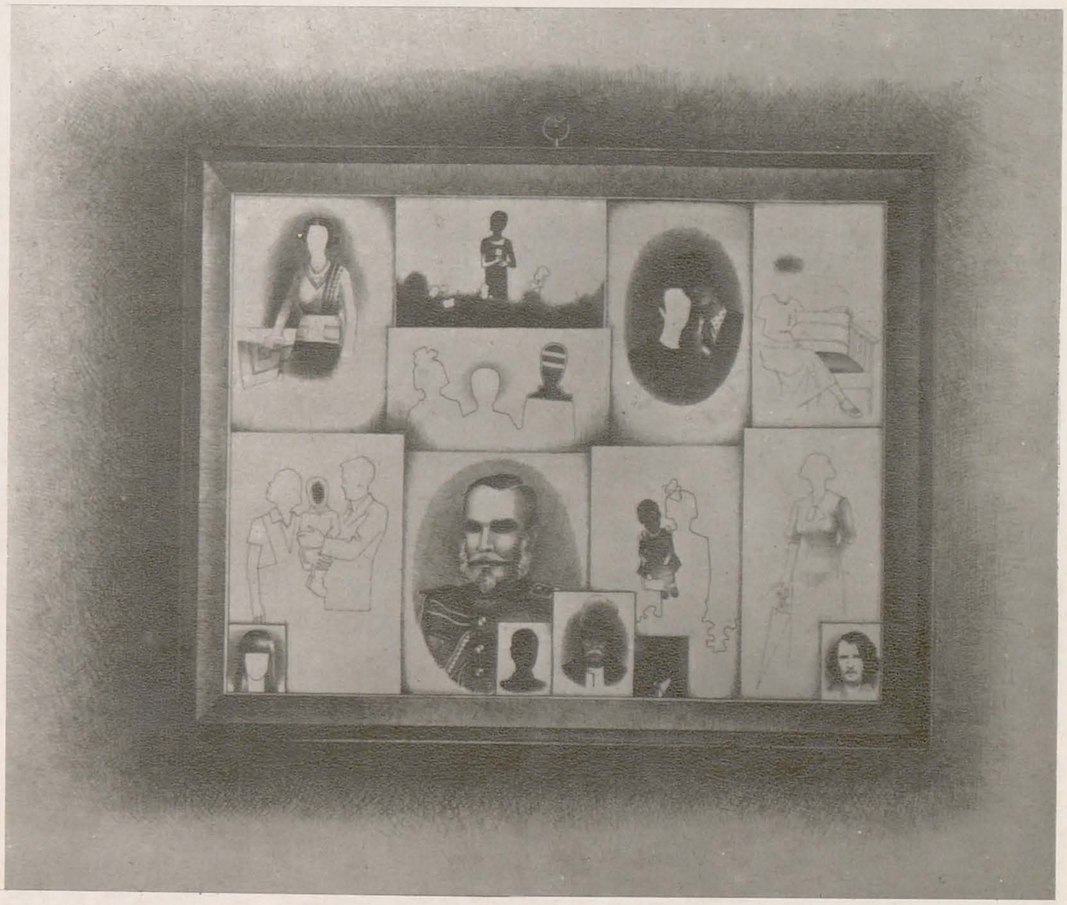
TIBERIU BENȚE • ION IANCUȚ

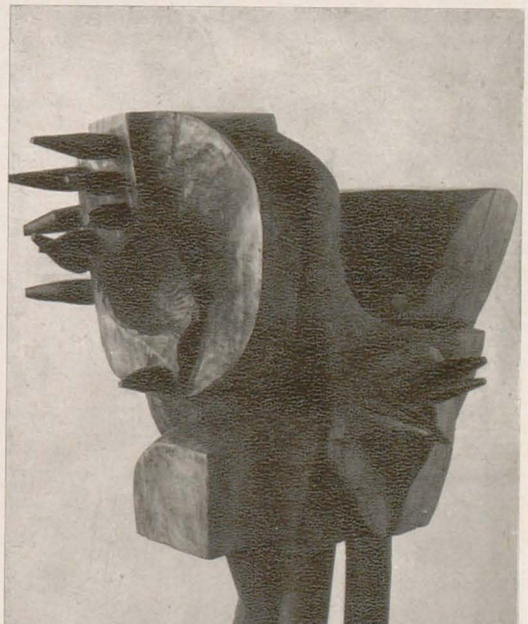
ORIZONT IUNIE-IULIE 74

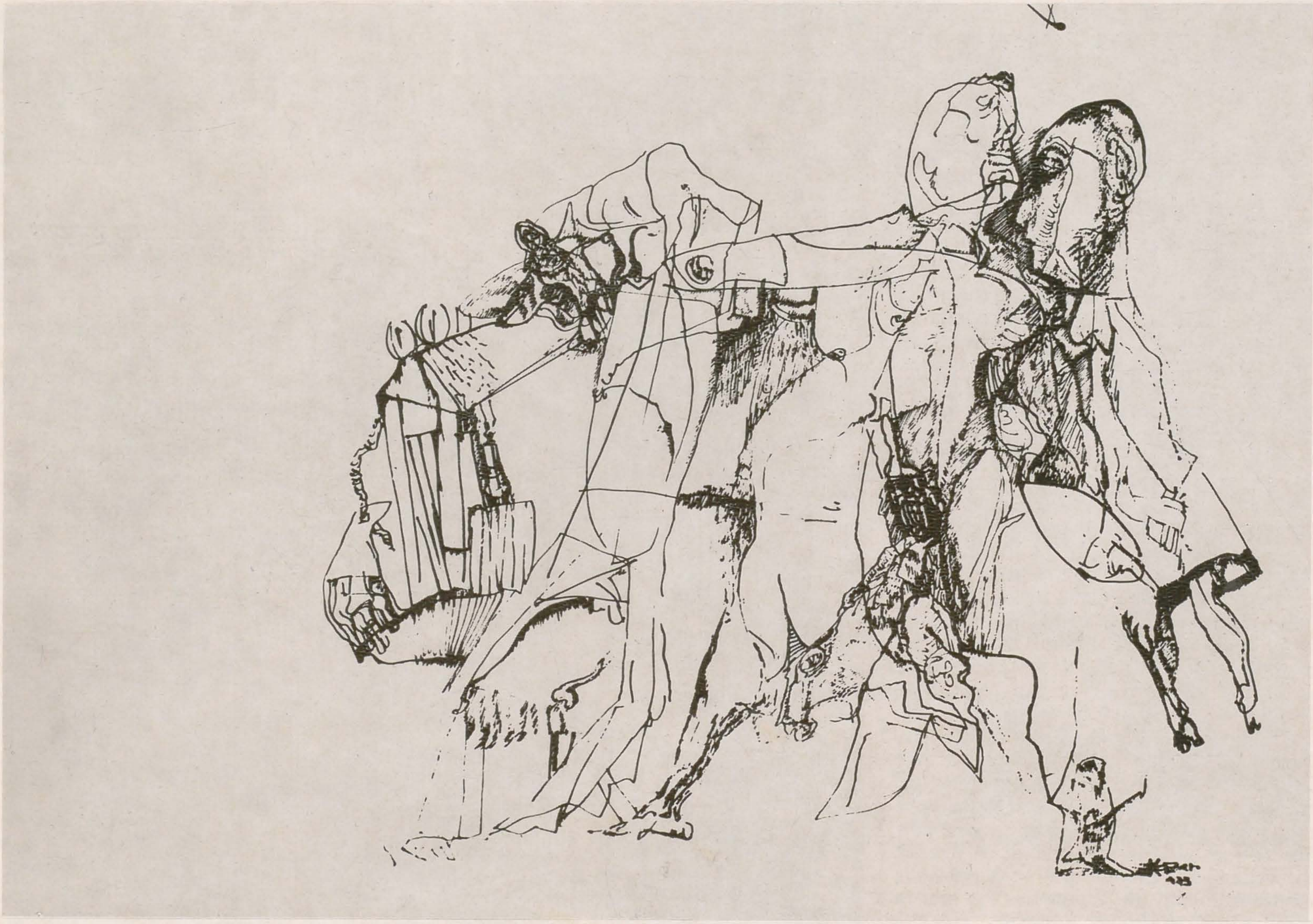
Domeniul preocupărilor lui Tiberiu Bențe este limpede precizat: sculptura lui „se referă“ la inepuizabila bogăție de forme a lumii vegetale. Pentru Bențe, formarea ca proces — dintotdeauna, o mare „temă“ a artei — și-a găsit un rezumat în creșterea naturală. Demersul său se învecinează cu acela indicat de dictonul goethean: „observarea lucrurilor în evoluția lor este cea mai rodnică metodă pentru a le înțelege“. În sculptura lui, Bențe încearcă o sinteză între idee și observație, între concepție și experiență; el apelează la o sesizare intuitiv-globală a organicului, dar și la legătura cu exemplul concret. Sub titluri diverse, sculpturile lui Bențe aduc doi centri de interes constant: *metamorfoza* (ca plasticitate a organismelor, capacitate a lor de modificare și, într-un sens larg, principiul metamorfozei ca lege dinamică a vieții) și *arhetipul* (care servește drept model de constituire). Bențe se arată atent la jocul dialectic și la necontenita circulație între o generală „problemă a naturii“ și o generală „problemă a sculpturii“ și între categoriile de abstract (în înțelesul inițial de a scoate, a dezlipi) și de *concret* (=unit într-un tot). La acestea se adaugă „plăcerea lucrului“, ce se verifică în calitățile tactile și cromatice ale materialului. Ca și alți artiști din generația lui, Ion Iancuț contribuie la destituirea mitului „stilului unitar“ (care de prea multe ori înseamnă autocitare, trimitere la propria operă). Este în aceasta simptomul obiectiv al unei gîndiri mai eficace, avîndu-se în vedere în primul rînd *adecvarea* la conținutul nou de comunicat și nu la concluziile propriului trecut artistic. Desenele lui Ion Iancuț se dezvoltă pe cicluri: „Pădurea de semne“ este în fapt o întesată *memorie artistică*: în această pădure distingem „arbori“ Miró, Kandinsky, hieroglife egiptene, aici este conținută o mare cantitate de trecut al artei, intervenind justificat aproape „citatul plastic“. Gestul nu e lipsit de ambiție: a planta, în această pădure cu ilustre exemplare, semne personale. Desenele „Romanului cotidian“ par a fi ilustrațiile unui roman deocamdată nescris. Caracteristicile stilului: desenele sînt „pentru citit“ — în sensul de operație desfășurată în timp; neutralitate aparentă, duct elegant, impasibil, „participarea“ intervenind la un strat mai adînc, al decupajului narativ, prin redistribuirea cantitativă a obiectelor, pentru orientarea într-un sens anume. Într-un mixaj ingenios, realismul, umorismul, absurdul își dispută întîietatea. Nuanțele umorului sînt o constantă sesizabilă în gîndirea lui Iancuț; se verifică astfel mecanismul umoristic ce cuprinde și participarea, *compătimirea*, „fraternizarea“ autorului la situațiile pe care el le-a inventat. Faptul acesta este evident și în sculpturi: Iancuț are, chiar de la primele încercări, un glas distinct, în care tonul expresionist suportă o neașteptată atenuare bonomă.

M. D.

În ilustrație: *desen de ION IANCUȚ și sculpturi de TIBERIU BENȚE (jos)*







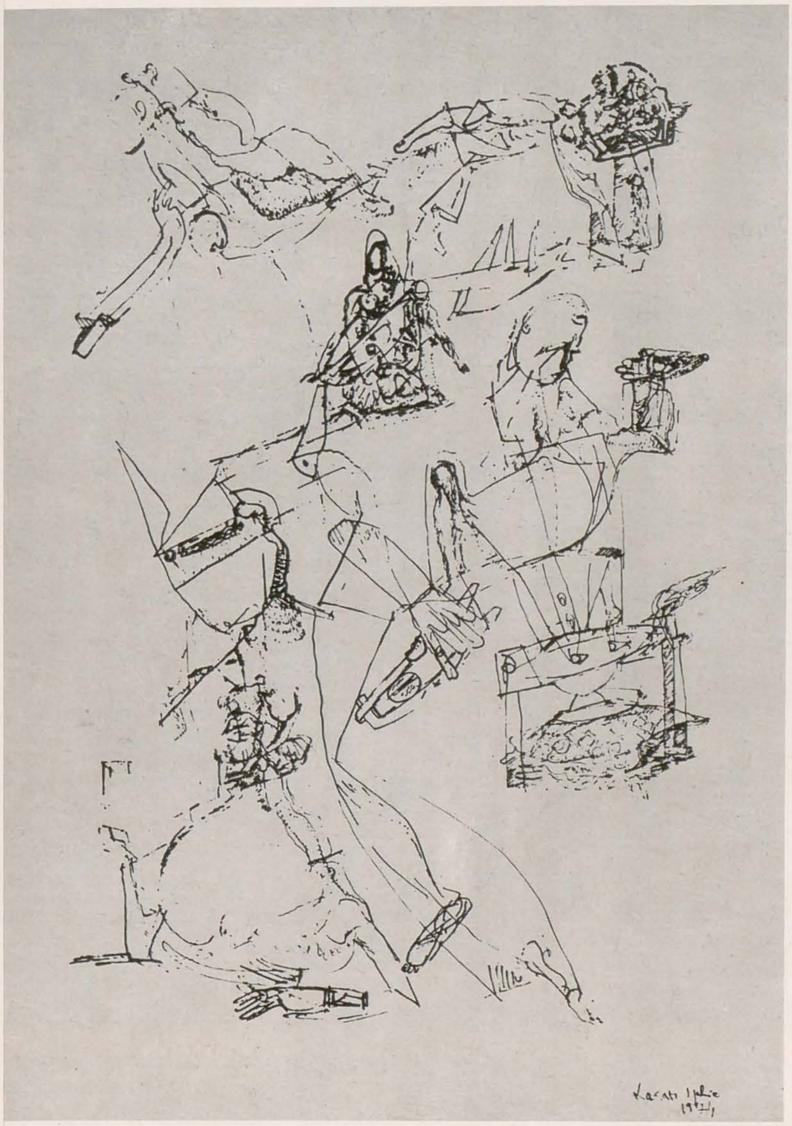
Cronica

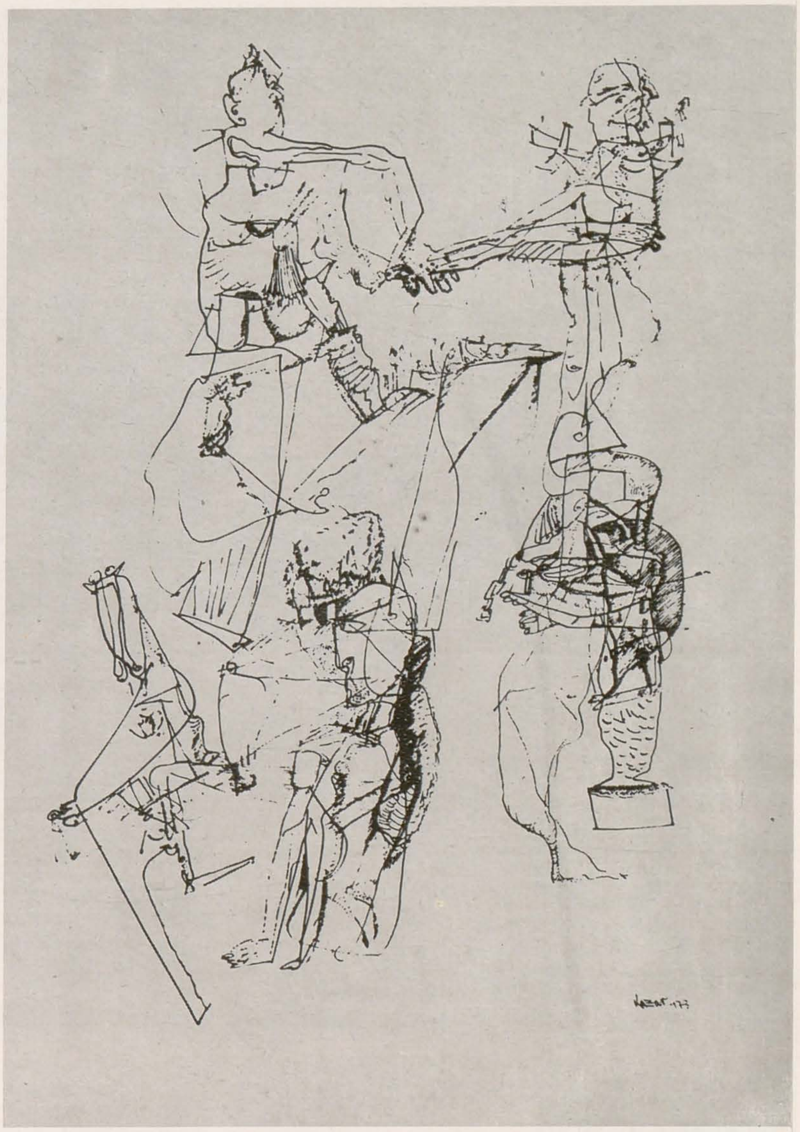
GALATEEA

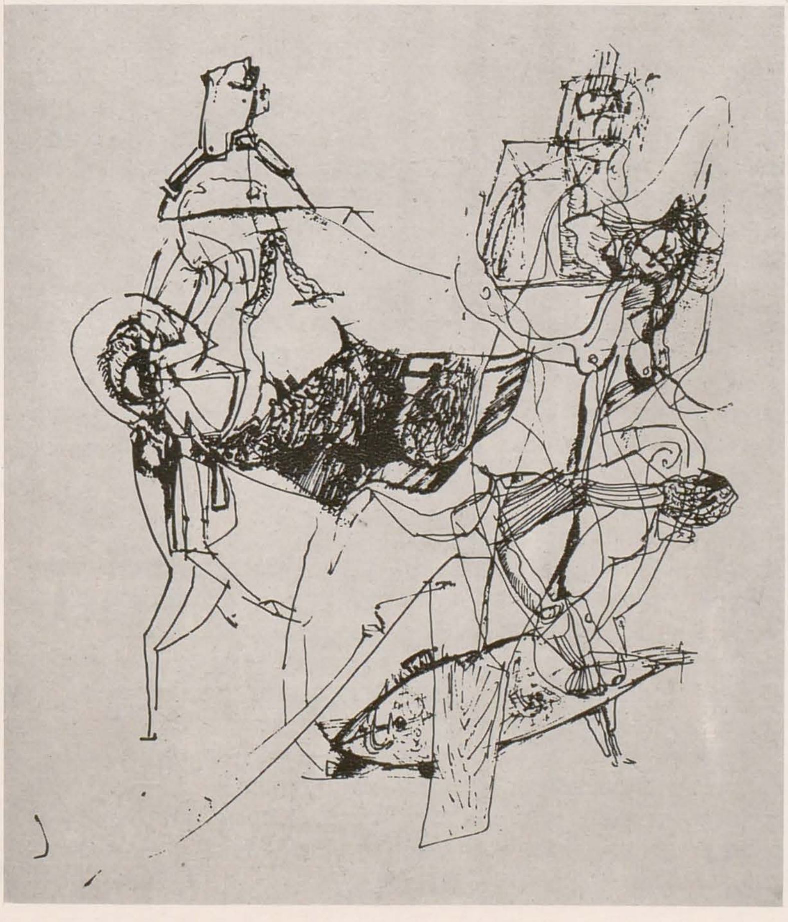
AUGUST-SEPTEMBRIE 74

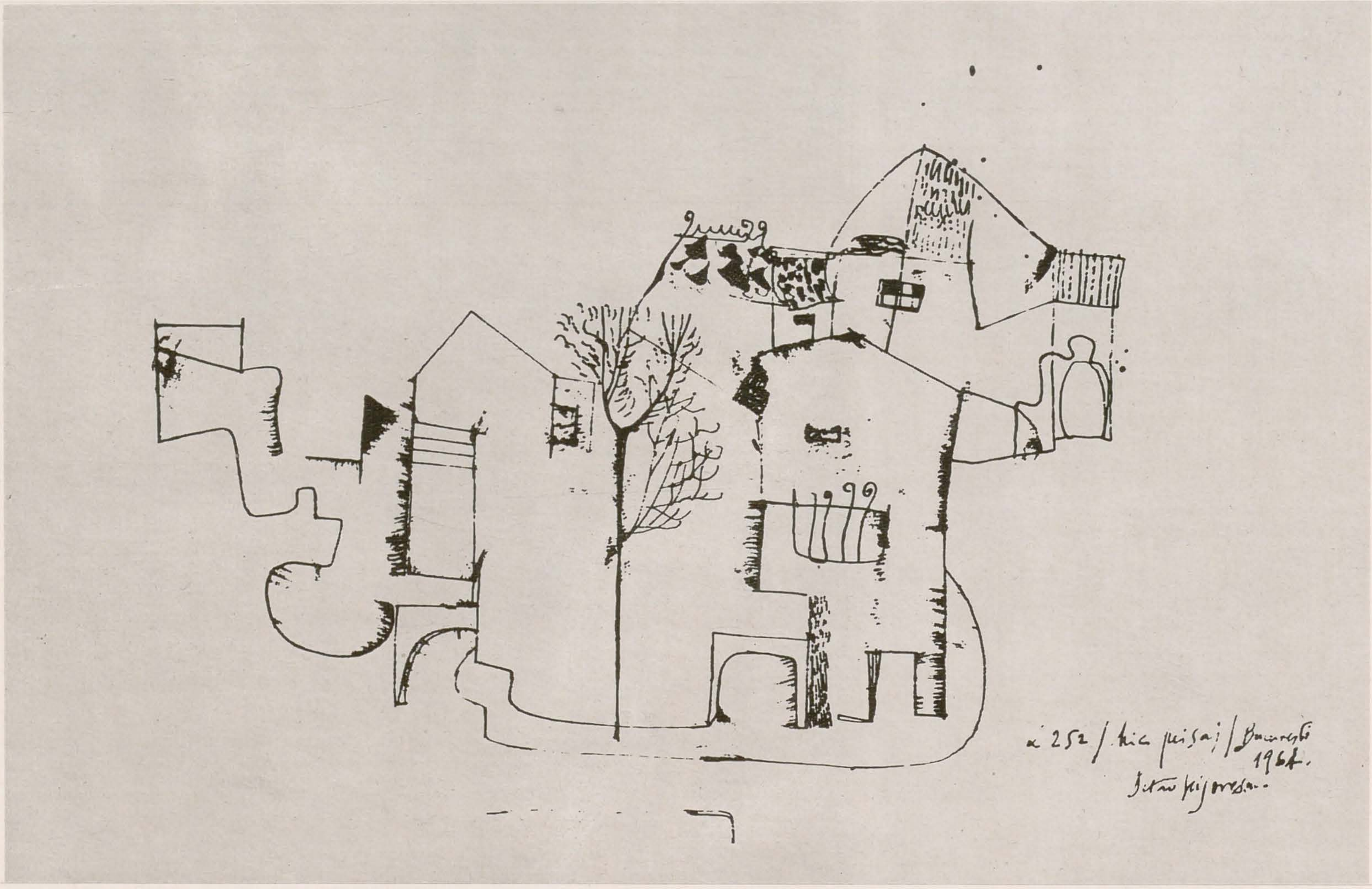
VASILE KAZAR

Universul este în noi — una dintre ideile-pivot ale gîndirii romantice — este și convingerea artistică împărtășită de Vasile Kazar.
Obiectul de interpretat, desenul, apare limpede în înțelesul de *psihografie* — scopul ar fi acela urmărit, „vînat" de marii creatori și exprimat astfel de Klee: „Eu ocup un punct îndepărtat care se situează la originea creației... și e un punct unde *presimt* (s.n.) formule pentru om, pentru animal, pentru piatră, pentru elemente, precum și pentru toate forțele în mișcare".
În evoluția desenului lui Vasile Kazar s-au putut urmări etapele unui *proces de subiectivizare* a discursului grafic, de la stadiul narativ — „întîmplări" cu oameni și locuri, cu păstrarea ligamentelor epice în cadrul imaginii — către un desen cu marcat caracter autotelic, desfășurat pe terenul unor dezbateri interioare, a unor autointerpretări.
Acesta este momentul de *valoare autoreferențială a stilului* (la nivelul cel mai de suprafață momentul este „radicalizat" și prin absența titlului, obișnuita minimă indicație de lectură).
A vorbi de încifrare — cum s-a vorbit la un anume moment — în desenele lui Kazar înseamnă a apela în continuare la codul narativ care nu mai poate funcționa în cadrul efortului său de esențializare a *amprentei memoriale*. Drumul este de la memorie ca adaptare la absența stimulului — aici apare suprimarea treptată a elementelor de legătură, a „umpluturii" — la căutarea — iarăși de obîrșie romantică — a unității, cu analogii între conștient și inconștient, între finit și infinit, prin apelul la o retorică a inconștientului (condensare, deplasare, negare).
Lectura acestor desene ale lui Kazar nu poate fi decît empatică — a se simți pe sine în obiectul prezentat — sau, cum distingea Read, „a simți în" (deosebită deci de simpatie, „a simți cu"). **MIHAI DRIȘCU**









Cronica

GALATEEA
AUGUST-
SEPTEMBRIE 74

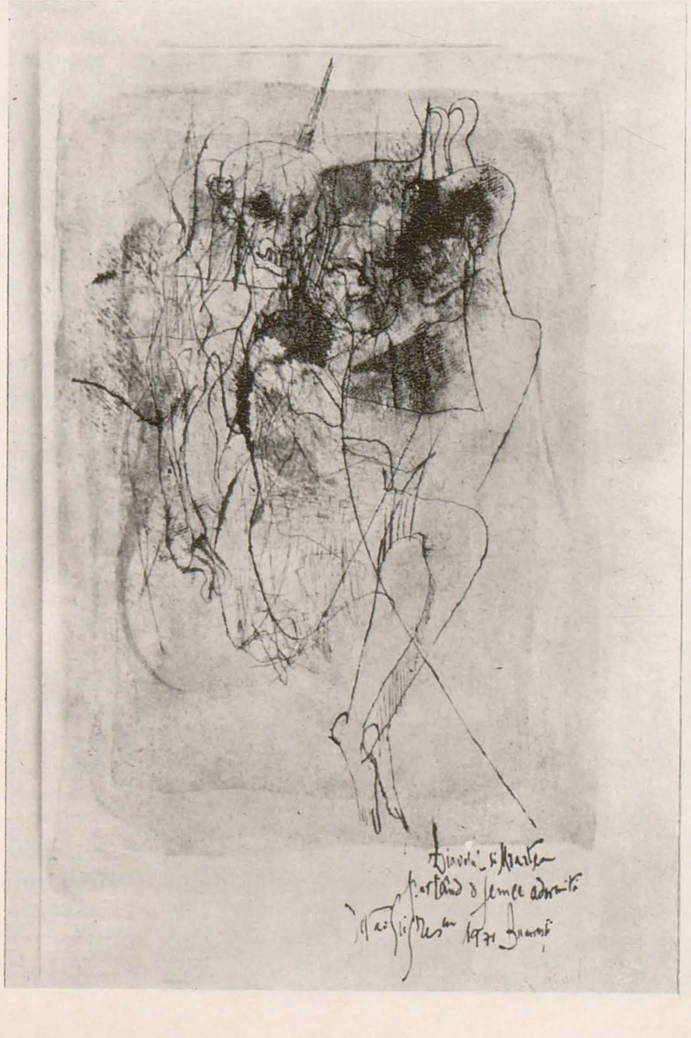
OCTAV GRIGORESCU

Improvizația psihică atentă la nuanțele mișcării obscure a gîndului, la procesele psihice subterane caracterizează lucrările lui Octav Grigorescu. Pentru a capta caracterul „impur" al imaginației, Octav Grigorescu folosește uneori interlimbajul, conexiunile între cuvînt și imagine.

Întrucît în spatele complexității plăsmuirilcr sale se ascunde o foarte atentă studiere a „lecției lui Klee" (a scrierilor lui teoretice mai cu seamă), să observăm că Octav Grigorescu a reușit — temeritatea marilor delicați — să dea o nouă înfățișare, care nu e niciodată simpla re-lectură a unor concepte vehiculate de acesta: stratificare, încastrare progresivă, progresiune, rezistență limită, echilibru labilizat, plastică transparentă etc. O densitate ideatică asemănătoare se instalează la nivelul concepției generale — creația ca geneză, opera ce devine loc al tensiunii terestru-cosmic, calmul și neliniștea ca elemente alternante ale manifestării grafice. Lucrarea este și un ecran sensibil al ezitărilor, amînărilor, al creării de obstacole, după o *strategie a așteptării*. („Așteptarea", scria încă Janet, „e o conduită al cărui obiect constă în a face absența prezentă și prezența absentă".) Lucrarea se constituie după teoria subiectivă a spațiului, întrebuințîndu-se punctul de vedere rătăcitor. Prin plonjeul încrezător în puterea sintetică și magică a imaginației — care „sudează părțile" — nu se pierde din vedere o altă cerință, exprimată tot de Klee: „a scăpa de vag".

Există o precizie a reconstituirii și în zona „neomateriei", ficțiune a eroziunii timpului, cu un savant aspect de *palimpsest*. Pe această suprafață a „făcutului" se suprapune subtila legătură dintre vis și ironie — altă constantă a atitudinii romantice — care sporește încărcătura poetică a creației lui Octav Grigorescu.

MIHAI DRIȘCU

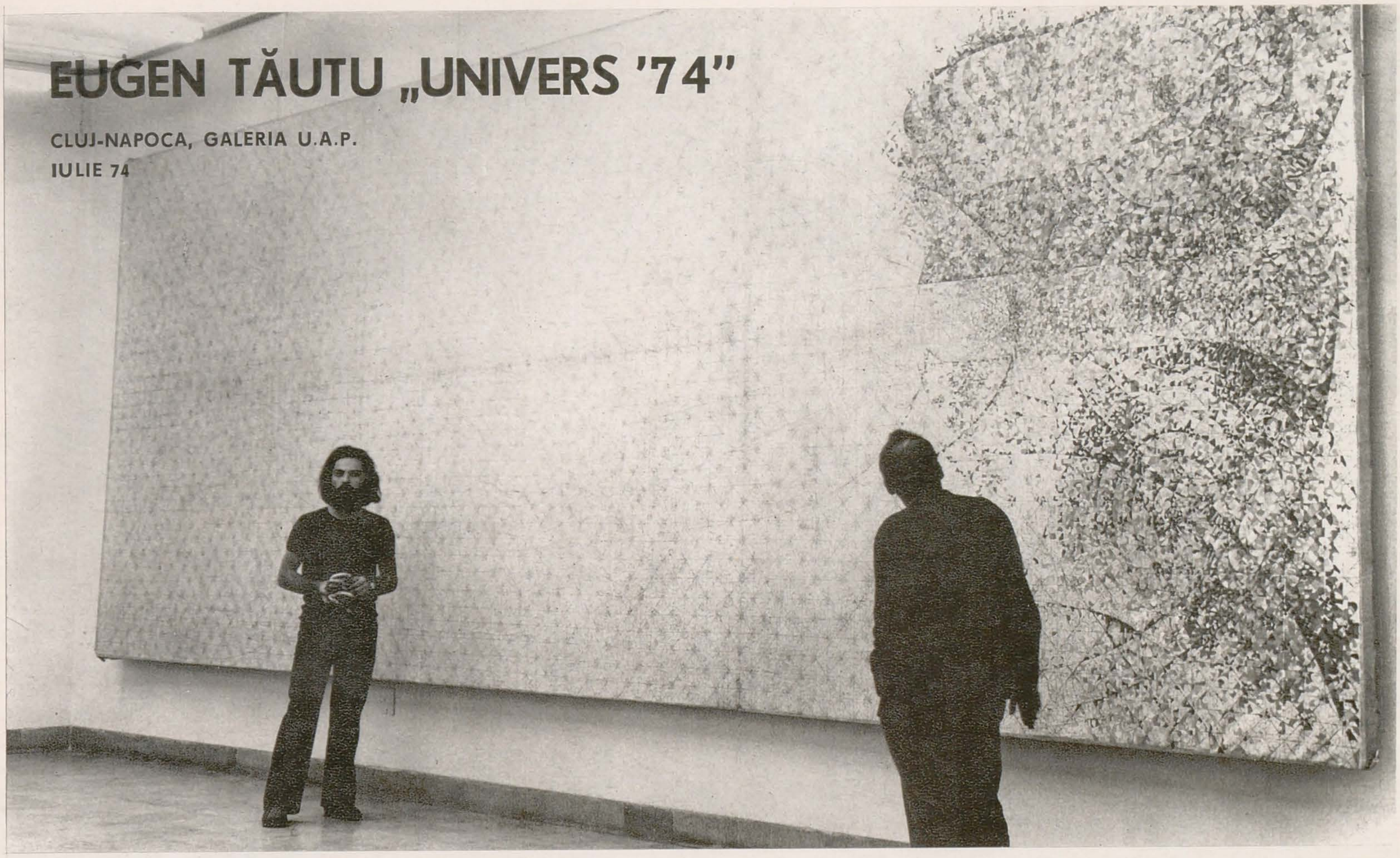


Curățenia minții, ulei

Fiul universului, ulei (lucrare în execuție)

EUGEN TĂUTU „UNIVERS '74"

CLUJ-NAPOCA, GALERIA U.A.P.
IULIE 74



Pentru publicul larg, ca și pentru cel pe care Tăutu a început să și-l formeze, expoziția de la Cluj-Napoca are întreaga semnificație a unei retrospective. Și aceasta nu numai pentru că au fost expuse lucrări ce reprezintă întregul drum parcurs, din anii studenției pînă astăzi, ci și pentru că, sub aspectul valorii, Tăutu nu evită, ci, prin sinceritate, provoacă confruntarea.

Rareori un artist tînăr oferă atît de deschis un prim bilanț al operelor sale, fără să selecteze doar ceea ce îl avantajează la modul imediat. Iar faptul că Eugen Tăutu o face, ne pare a fi încă o dovadă a siguranței sale în ce privește scopurile poate mai mult decît în ceea ce privește mijloacele. Și aceasta nu pentru că acestea din urmă ar fi insuficient controlate, ci pentru că au o dinamică mai accentuată.

Dar putem oare vorbi de o evoluție a picturii lui Tăutu? Nu, dacă o înțelegem în sensul depărtării progresive de începuturi; căci arta sa are un caracter centripet, am zice de apropiere continuă de conceptele de bază, concepte existente de la cele mai vechi dintre lucrările expuse — „Călătoria bunului mag" și „Sfera înțelepților", ambele din 1968; da, în sensul adecvării progresive a mijloacelor la conceptele respective — de la o anumită atracție pentru narativ, evidentă în lucrările amintite, la epurarea abstractizantă a formelor, în tablouri mai recente: „Pionul arhaic" și „Disc saturnian" (1972).

Pictura lui Tăutu este deci o pictură în care conceptul domină viața formei, subordonînd-o unui sistem abstract preexistent, în care inteligența impune sensibilității o asceză de înțelept, și, de aici, primatul desenului, un desen de o exactitate și o puritate remarcabile.

Modul în care pictorul își concepe opera se dezvăluie cel mai pregnant în monumentala lucrare „Fiul Universului", expusă la București (în expoziția „Artă și energie" de la Galeria nouă) dar mai bine pusă în valoare la Cluj-Napoca. Este doar o operă în lucru, ceea ce conferă un interesant caracter de experiment viu întregii expoziții, cu desenul încheiat pe întreaga suprafață, un desen de o logică extremă, de fapt structură a conceptelor-semne, dar culoarea ce acoperă doar un fragment al suprafeței rămîne o promisiune interogativă, ce provoacă imaginația.

S-a vorbit mult despre caracterul monumental al picturii lui Tăutu, și s-a scris mult, ceea ce ne face să considerăm necesară o anume precizare a sensului acestei monumentalități.

Este adevărat că pictorul pare a prefera pînzele de mari dimensiuni (dar cele mici nu sînt doar excepții), este adevărat că ele impun o anume distanțare privitorului, singura în măsură să îl facă a pătrunde logica ascunsă a operei, este adevărat, în sfîrșit, că există o aparență de decorativ. Dar este ca și perfida transparență a lentilei, căci adevăratele dimensiuni ale picturii lui Tăutu rezidă în anvergura cosmică a ideilor sale fundamentale. O pictură care se lansează în refacerea optică a drumului omului prin Cosmos, în retrăirea pură a timpului Lumii, devine implicit monumentală, dar în sensul că se supune acelui monument al perfecțiunii care este natura.

Iar din această implicare profundă în lumea înțeleasă ca nesfîrșire, în timp și spațiu, a cărei corespondență devine limpede prin acele semne-celule caracteristice, rezidă un orientalizant simț al suprafeței pline, nu „horror vacui", ci sens plenitudinar care ne duce cu gîndul la mătăsurile Chinei și Japoniei și la calmul senin al înțelepciunii tibetane.

Implicarea în lume a lui Tăutu este, însă, în primul rînd, pătrunderea sensurilor ei actuale, apropierea de semnele contemporaneității; spirala devenirii, formele lenticulare alunecînd într-un spațiu și timp subtil amalgamate prin tranziții cromatice, o evidentă atracție spre abstractizarea proprie formelor geometrice.

Întreaga artă a pictorului este astfel circumscrisă unui sistem de concepte pe cît de original pe atît de actual, devenirea ei fiind tocmai apropierea de exprimarea cea mai concisă a acestui sistem, prin căi ale inteligenței abstractizante. De aici forța și eficiența chemării la participare a lui Eugen Tăutu, căci tocmai dorința comunicării prin participarea artist-public la problemele lumii contemporane este sensul adînc al fiecărei lucrări expuse, și sub semnul acesta s-a născut universul prezent al pictorului, expoziția. **MIHAI RADU**

COLECȚIA DE ARTĂ

V. DOBRIAN

Veche vatră românească, despre existența căreia glăsuiesc documente datînd dinainte de anul 1300, satul Rod din mărginimea Sibiului este pomenit și într-un act regesc de la începutul secolului XV, de astă dată pentru vitejia locuitorilor săi în luptele antiotomane. Așezat între văi și dealuri pitorești, pe rîul Negru și afluentul său numit Valea Drojdiilor, ale căror ape au mînat de-a lungul veacurilor morile și ingenioasele instalații ale industriei țărănești de bătucit țesăturile de lînă, Rod este un frumos sat de munte, vestit pentru păstorii săi, care-și mînau bogatele turme pînă în bălțile Dunării și în podișul dobrogean. Dealul sudic se și numește, simbolic, „Dealul dorului“, pentru că aici, pe culmea lui, ciobanii transhumanți se despărțeau de fiecare dată de familii înainte de a porni în lungile lor drumuri pentru a-și paște oile. Și mai erau vestiți, totodată, rodenii, pentru costumele lor populare în alb și negru, caracteristice acestei zone, pentru cojoacele și pieptarele înflorite, ca și pentru țesăturile de lînă ornamentate îndeosebi cu motive geometrice.

Cele 800 de familii ale acestui sat pitoresc, în care mai dăinuie străvechi tradiții folclorice, sînt legate de orașul Sibiu, aflat la 38 kilometri, printr-o șosea astăzi asfaltată. Aici, în clădirea fostei primării, numită și „Casa obștei“, s-a deschis, în vara acestui an, „Colecția de artă V. Dobrian“, cuprinzînd circa 90 de tablouri — picturi, desene și gravuri donate de artistul emerit Vasile Dobrian, născut în acest sat în anul 1912. Este prima colecție de artă contemporană a județului Sibiu, care vine să se adauge celor de etnografie și artă populară, multe la număr. Sînt lucrări din toate fazele de creație ale acestui binecunoscut artist, care-i pot reconstitui astfel evoluția, și îndeosebi din ultimele sale trei expoziții.

După aproape patru decenii de activitate, Vasile Dobrian s-a reîntors astfel în satul natal pentru a-i dărui roadele culese în peregrinările sale — imagini pline de fantezie și vigoare, fixate pe pînză și carton, larg prețuite, care i-au adus premii, titluri și distincții. Printr-un gest de o emoționantă noblețe morală, el întoarce, astfel, satului, generoasă recunoștință, darurile primite în copilărie, adică sensibilitatea și dragostea pentru frumos, cu care a plecat apoi în lume, fecior de țărani mărgineni, sărac și neștiut, ducînd în straiță, în locul fluierului și ciuberelor moțești, un condei și o pensulă, și, mai ales, visul, ambiția, dorința de a împărtăși semenilor săi, prin cuvînt și culoare, preaplinul sufletului său. Este poate aici și un simbol al vremurilor noi, care l-au îndemnat pe artist să lase satului acest mișcător semn de dragoste, mărturie a legăturii sale spirituale cu locurile în care a văzut lumina zilei.

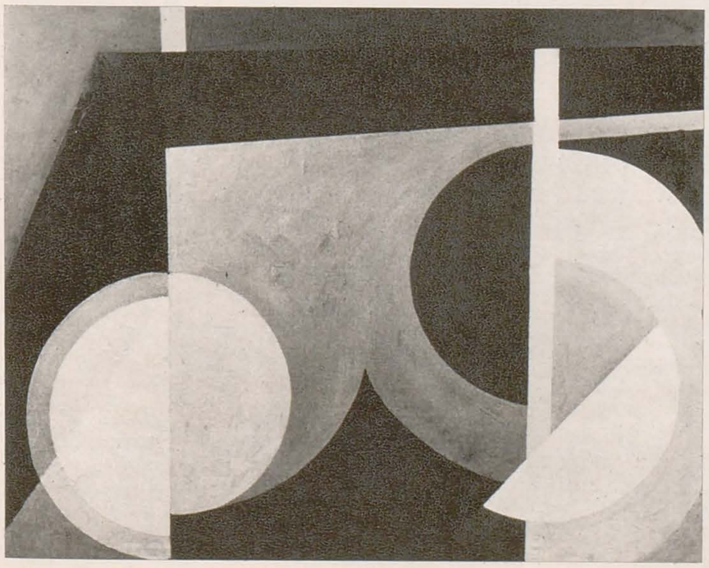
Colecția va fi completată și cu alte lucrări, pentru care clădirii actuale urmează să i se adauge noi săli. Tot aici este proiectată ridicarea unui monument în piatră după proiectul realizat de V. Dobrian: o furcă cu trei colți, simbol al luptelor țărănești pentru independență și dreptate socială. Debutînd prin lucrări cu profund mesaj uman și social, atît în plastică cît și în literatură, militînd pentru o artă deschis angajată, în slujba ideilor înaintate ale vremii, V. Dobrian și-a înscris numele în rîndul artiștilor noștri de avangardă, care, în deceniul al patrulea al veacului ce-l trăim, s-au aflat alături de partidul clasei muncitoare și sub influența ideologiei sale.

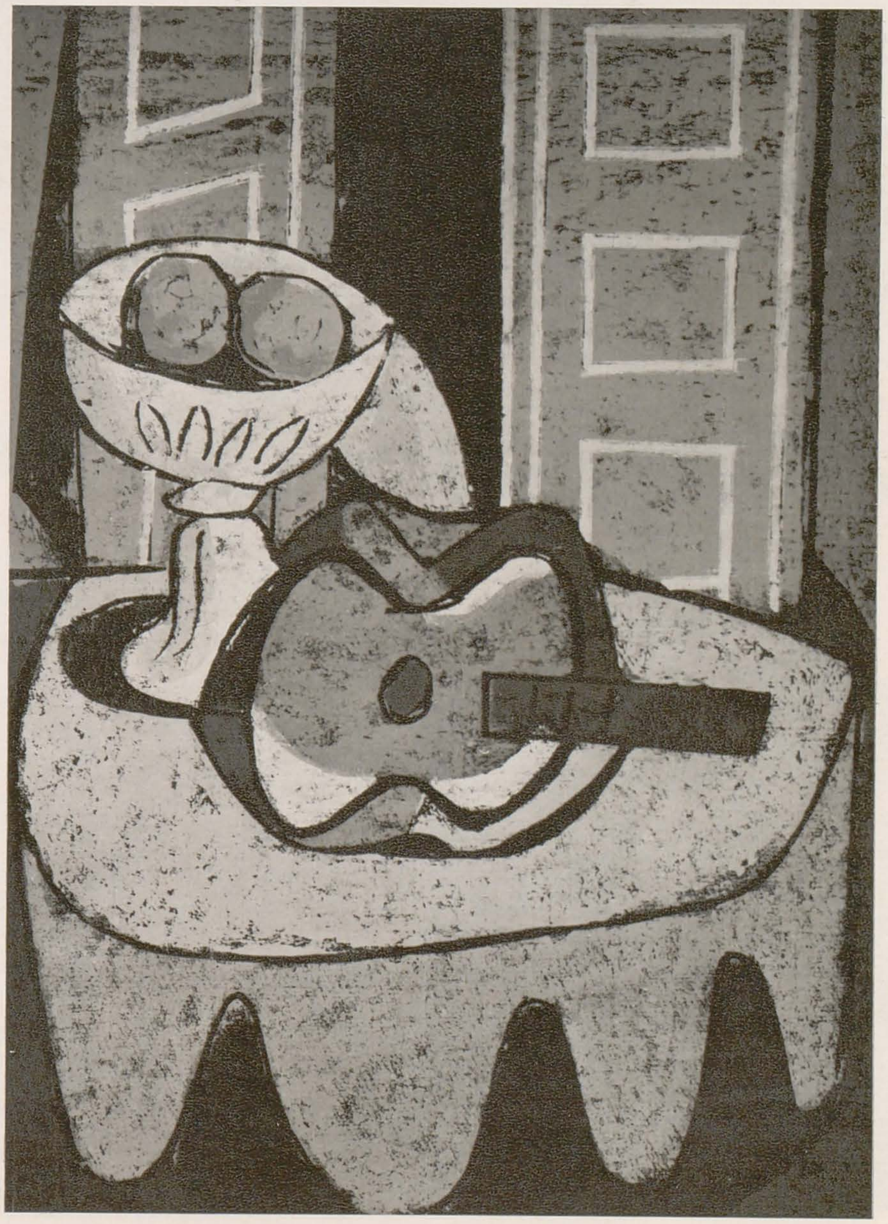
Autor al unor versuri cu pronunțat caracter protestatar, publicate în plachete în perioada interbelică, precum și al unor desene și gravuri prin care înfiera agresiunea fascistă, el s-a afirmat deopotrivă ca poet, ilustrator de cărți (prin care adăuga textului un comentariu plastic inspirat) și grafician, gravura în lemn și linoleum devenindu-i modalitatea de exprimare predilectă. Sînt imagini-manifest, cu putere de șoc, exprimînd neliniștea, crisparea, revolta, tragismul vieții celor asupriți și, totodată, protestul artistului față de nedreptățile sociale. Negrul sumbru al cernelei întinsă pe ample suprafețe copleșește adesea albul pur al hîrtiei, sugerînd spectrul fascismului, amenințarea apropiatului măcel. Expresie a unei realități dramatice, iraționale, în arta sa din acei ani își face loc mai ales lumea periferiei, din preajma fabricilor, cu violența contrastelor ei sociale, cu șomajul și disperarea celor înfometați, un repertoriu imagistic dominat de aspecte sociale grotești, de obsesii și coșmaruri proprii nedreptei orînduiri a vremii. Căci artistul acesta s-a vrut, dintru început, așa cum declara cîndva, un interpret al suferințelor umane, al existențelor îndurerate.

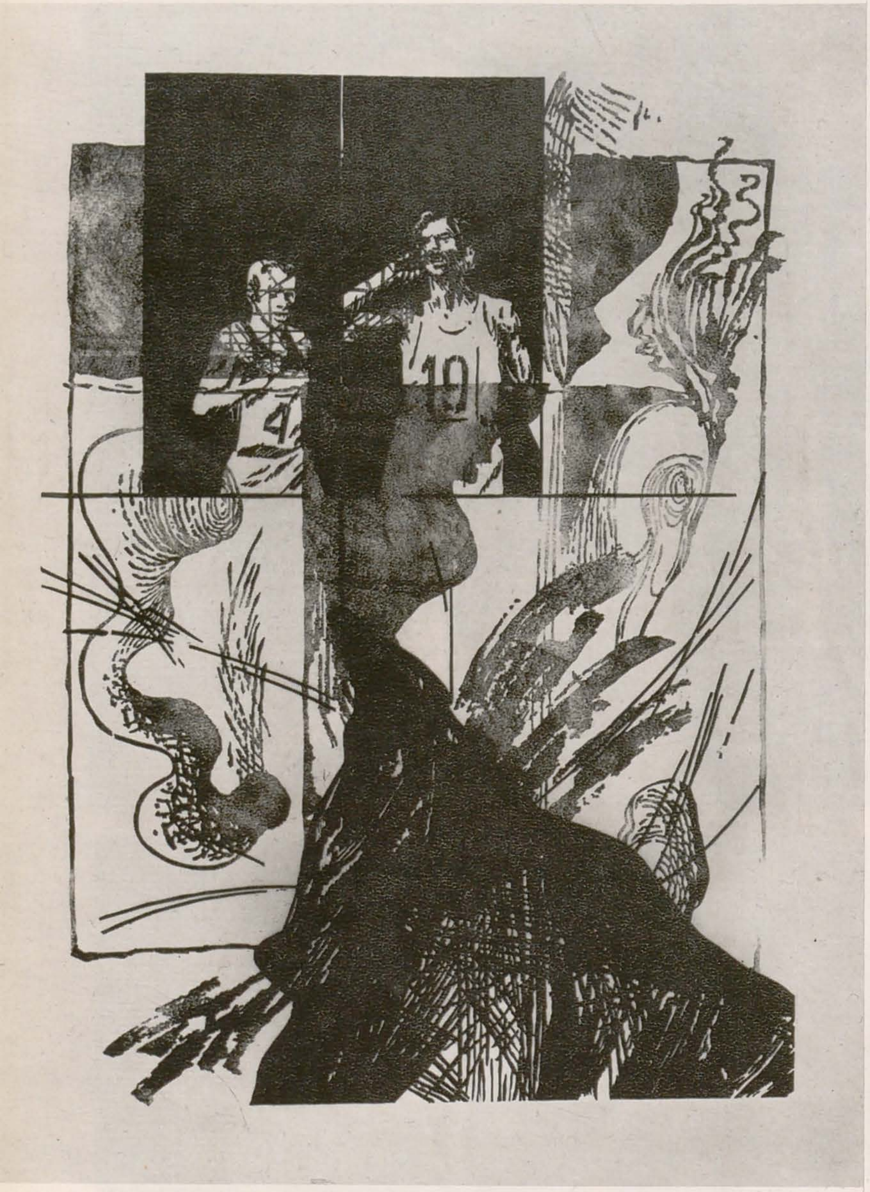
Abrevierile gravurilor sale, unele înscriindu-se în cicluri adunate de autor în albume, însoțite de propriile versuri — comentar liric adecvat imaginii — ca și folosirea de perspective diferite, menite să sugereze o tensiune dramatică, reliefează contradicția dintre om și un mediu întru totul ostil. V. Dobrian are meritul de a fi militat, la noi, pentru dezvoltarea gravurii ca gen de sine stătător, în cadrul unei asociații ce se intitula „Grupul grafic“, printre ai cărei inițiatori s-a aflat, unind creatori însuflețiți de același crez artistic. Dacă astăzi se poate vorbi de o școală românească de gravură, faptul se datorează, în parte, și acestui artist-ctitor, care-și înzestrează acum satul cu un așezămînt de cultură. Personalitate artistică distinct conturată, bucurîndu-se de o largă apreciere în rîndurile iubitorilor de frumos, V. Dobrian este considerat un deschizător de drumuri în genul gravurii colorate. Adevărat virtuoz al tehnicii, căutînd cu pasiune o expresivitate maximă a imaginii, el folosește numeroase plăci de linoleum, cîte una de fiecare culoare, ajungînd, prin imprimări succesive, la efecte picturale în care recunoaștem un limbaj propriu, purtînd amprenta autenticității. Gravurile sale pot fi socotite drept picturi realizate cu mijloace grafice, prin care sugerează însuși relieful pensulației. Artist modern, la curent cu ceea ce este nou pe alte meridiane în domeniul acestei arte de sinteză care este gravura, el concepe acum imagini laconice, rezumative, predominant cerebrale, tinzînd spre esențializare, cu o severă ordine a construcției și o riguroasă grafie, sub semnul contemporaneității.

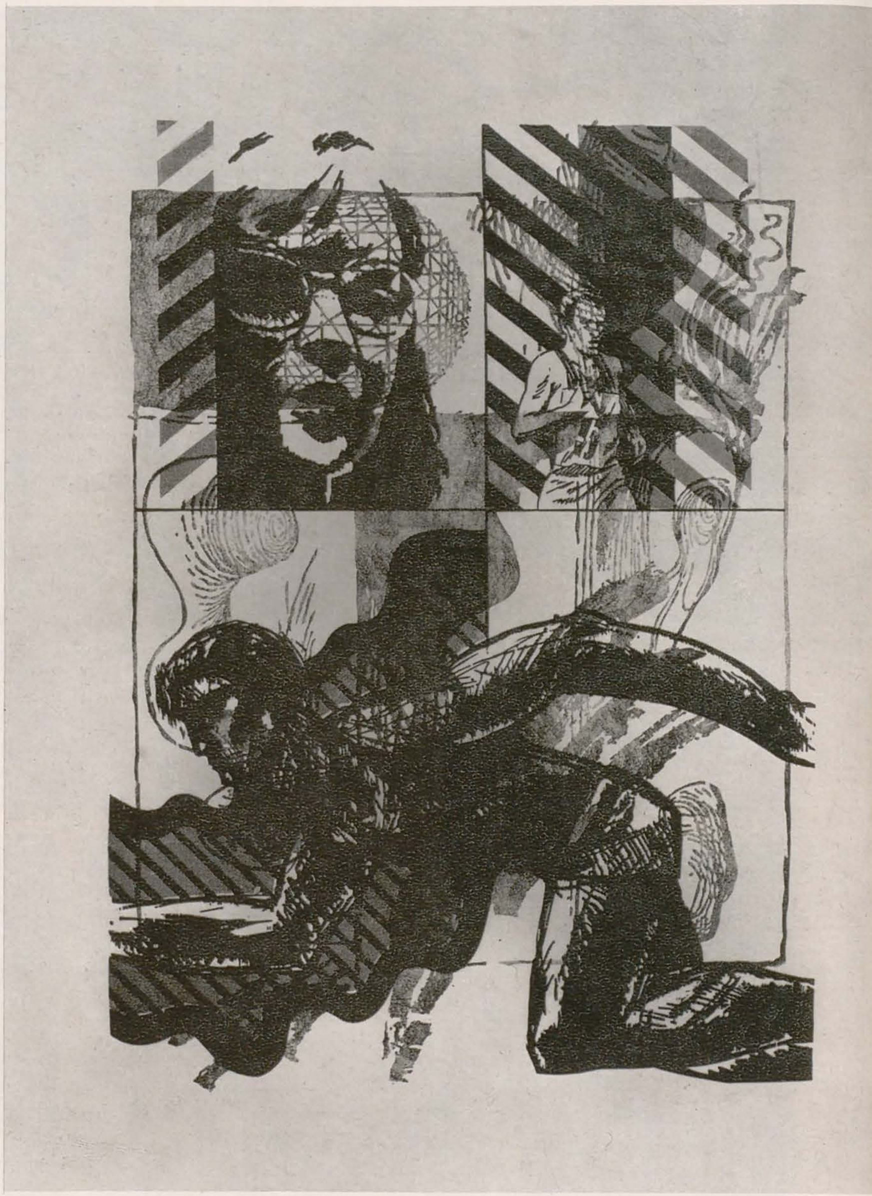
MARIN MIHALACHE

La ștanță, linogravură; Fapt divers, linogravură; O fată mănîncă un măr, linogravură; Jocul sferelor, linogravură; Compoziție cu ghitară, linogravură



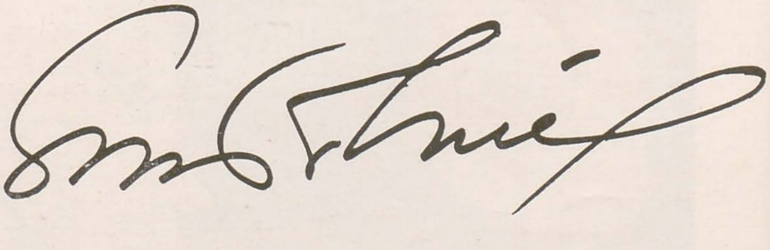






CONSTANTIN POHRIB

Născut la 17 iulie 1935 la Galaţi.
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti (1965).
Din 1965 participă la expoziţiile de stat şi la alte manifestări colective.
Participări la expoziţii internaţionale: 1970 — Moscova; 1972 — Carpi, Geneva; 1973 — Geneva, Barcelona, Berlin, Aarhus (Danemarca).
Participări la expoziţii româneşti organizate în străinătate: 1968 — Sofia, Stuttgart, Helsinki; 1972 — Havana; 1973 — Paris, Kiel.

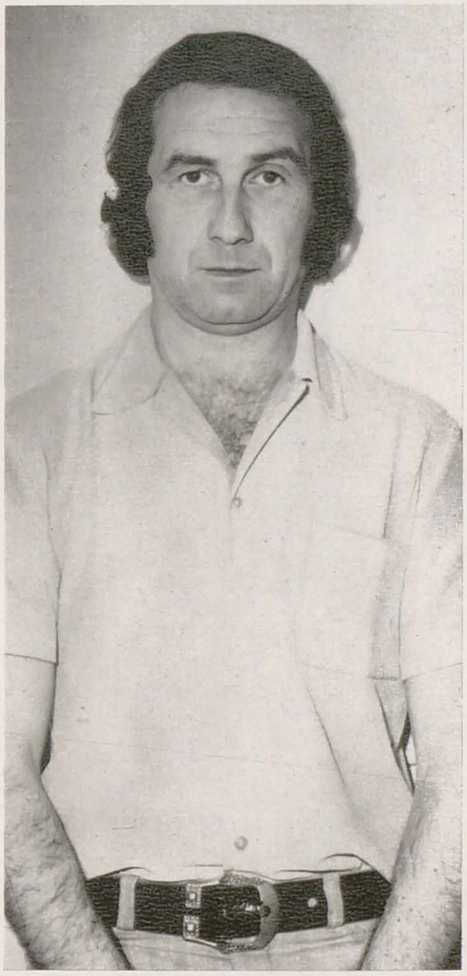


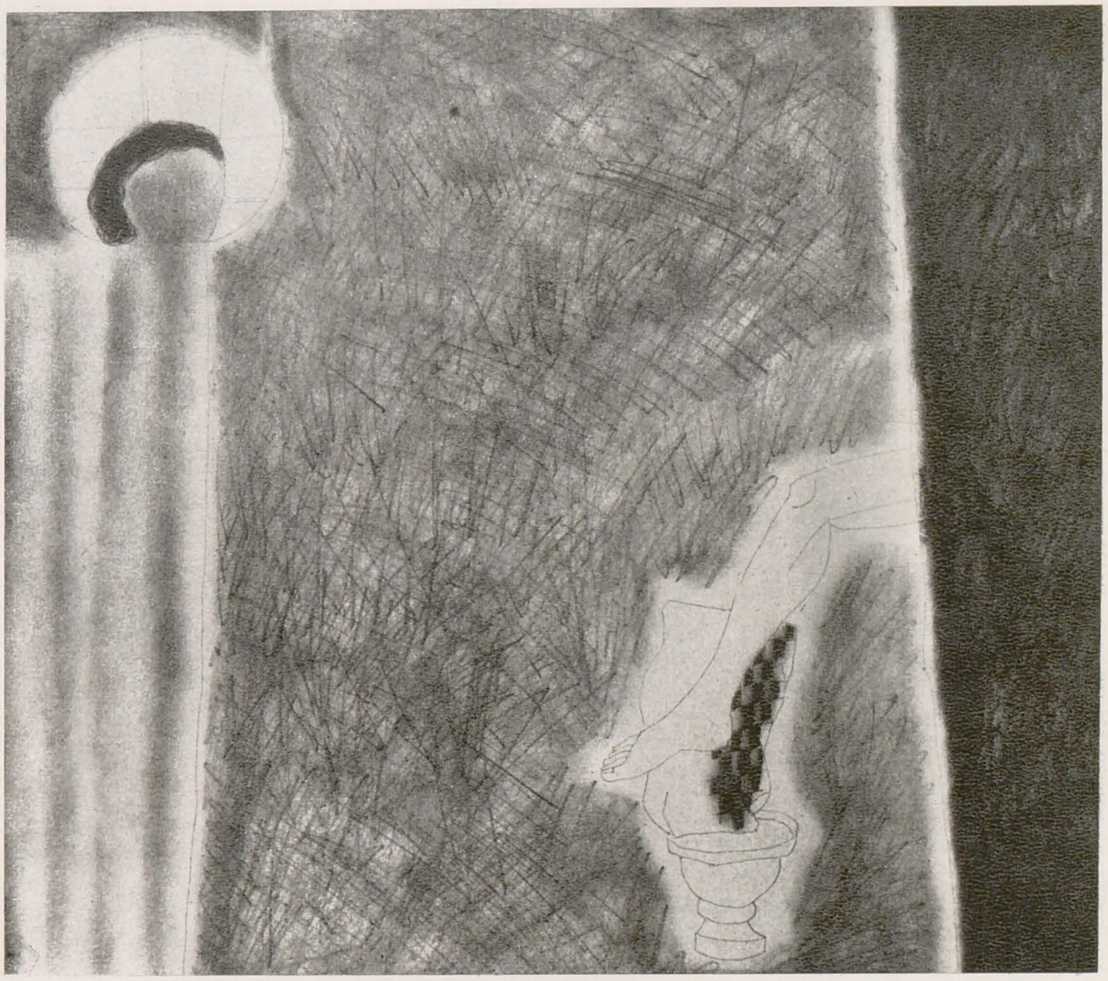
ATELIER

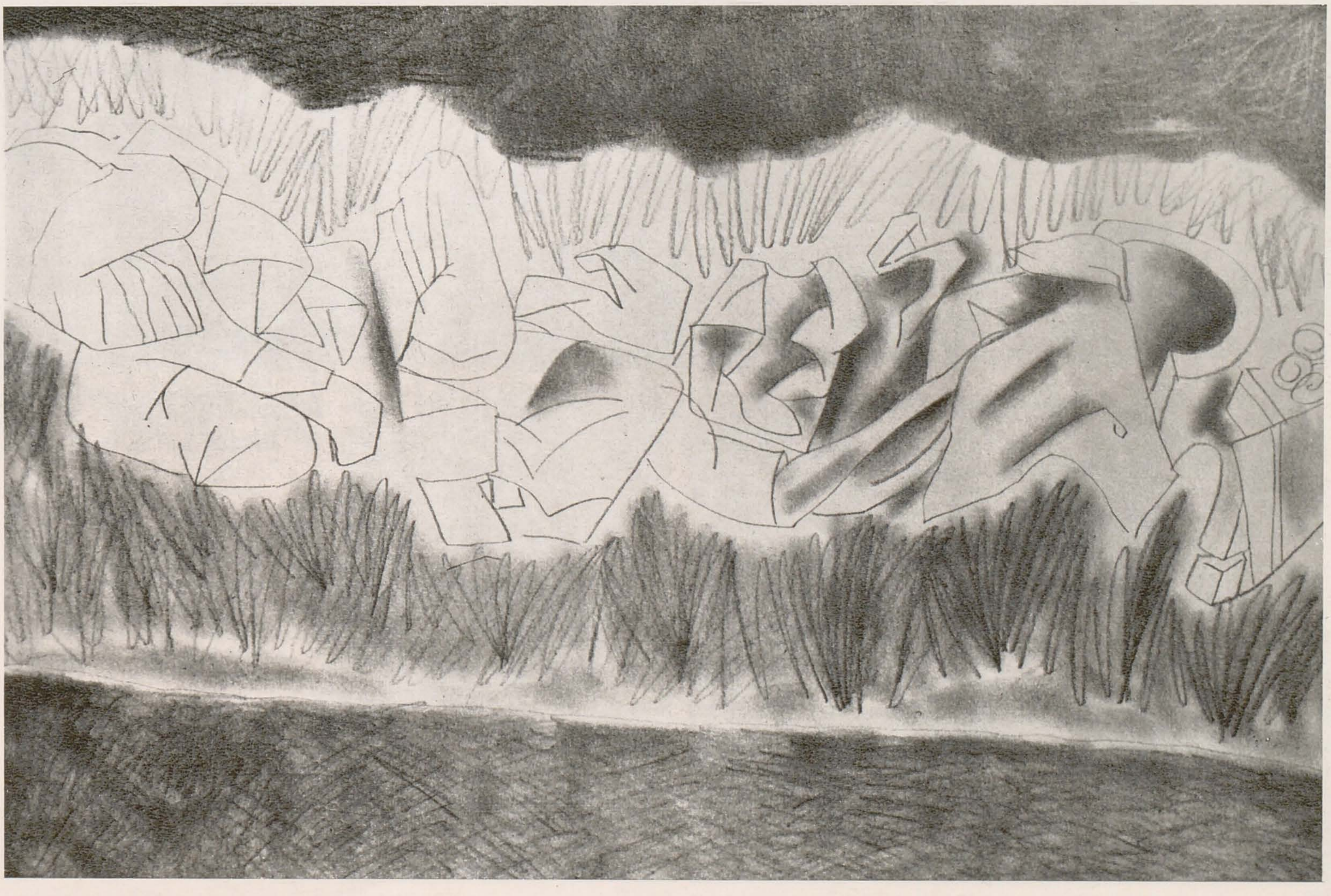
VAL GHEORGHIU

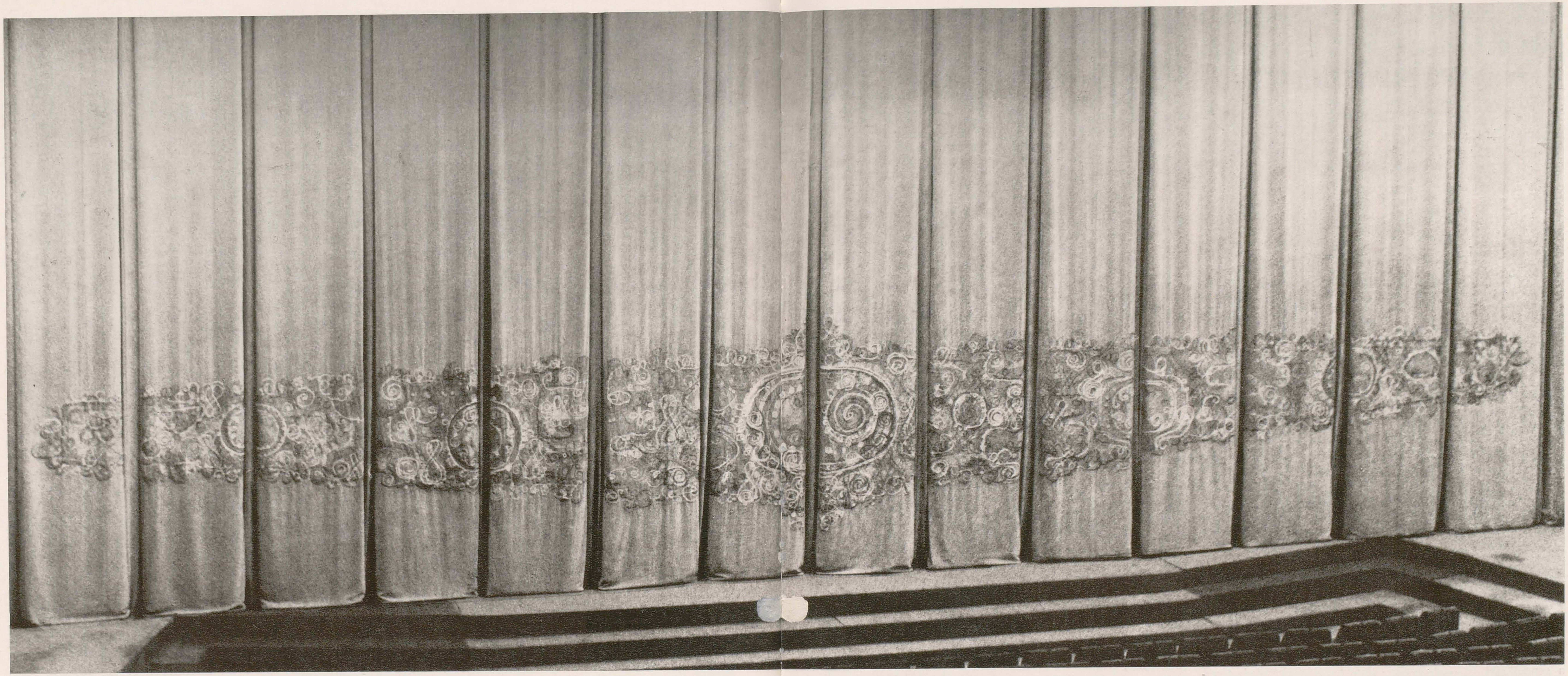
Pantoful şi luna, desen
Cupa, desen
Crochiu la Voroneţ, desen
Cîmp, desen

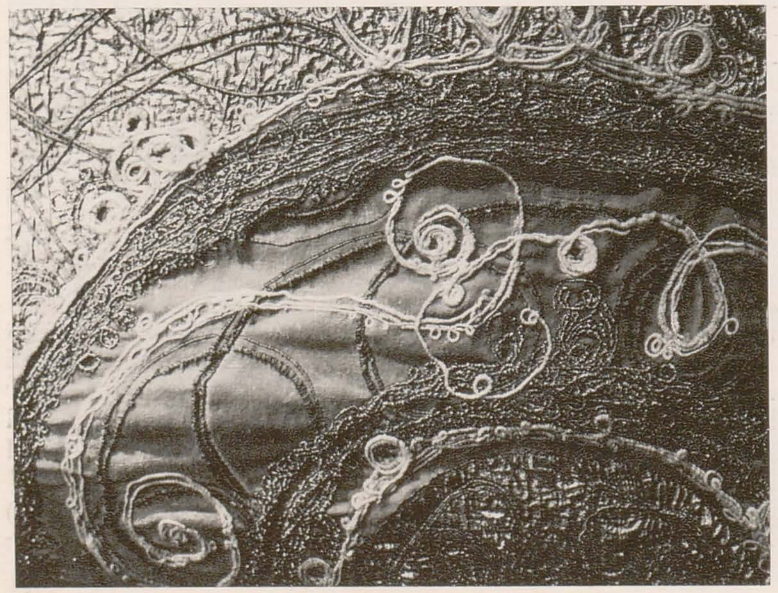
Născut la 25 ianuarie 1934 la Dorohoi.
Studii: Facultatea de filologie din Iaşi (1957).
Studii libere de artă.
Debutează în 1962.
Participă la expoziţii de stat şi la alte manifestări colective.
În 1972 apare la Editura *Junimea* cu volumul de crochiuri literare *Arlechin în iarbă*.

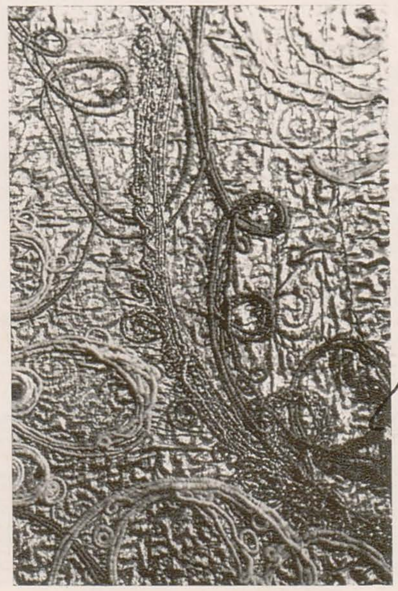




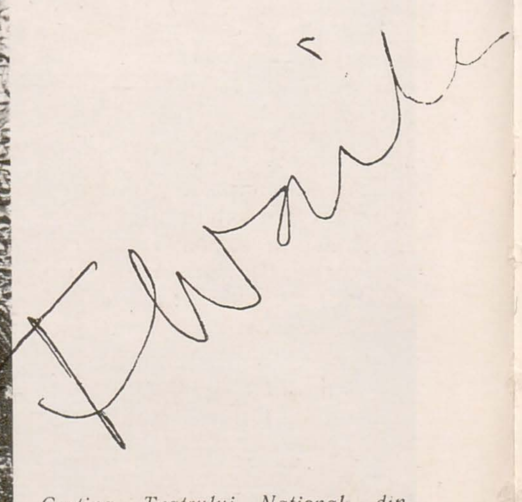








ATELIER



Cortina Teatrului Național, din Craiova, ansamblu și detalii

FLORICA VASILESCU

Născută la 17 noiembrie 1922 la Drăgășani (Vîlcea).
Studii: absolventă a Facultății de arhitectură (1947).
Din 1959 participă la expoziții de stat și la alte manifestări colective.
Expoziții personale: 1972 — Paris.
Participări la expoziții internaționale: 1959 — Toronto.
Activitate în domeniul decorației ambientale: 1962 — proiectele de decorație interioară a Caselor de oaspeți Lacuri—București; 1963—1966 — amenajarea spațiilor de reprezentare a ambasadelor R.S.R. la Paris, Londra, Berna, Praga, Viena, Roma; 1967—1973 — ansamblul decorativ arhitectural al Pavilionului administrativ din Craiova, al Mitropoliei Olteniei.
Lucrări de artă monumentală: 1971 — proiectul ansamblului decorativ de la sanatoriul Amara, trei panouri-pereți — relief în piatră; 1972 — panou decorativ (cortina în ghilotină), broderie cu fir de lînă și metal la Teatrul Național din Craiova (împreună cu Ioana Sturdza).
Premii: 1957 — medalia de aur pentru amenajarea pavilionului României la cea de-a XI-a Trienală de artă decorativă de la Milano și medalia de argint pentru panourile decorative din borangic brodat expuse la această expoziție.

STRUCTURALISMUL ŞI SEMIOTICA LIMBAJULUI PLASTIC

Să considerăm o mulţime finită şi nevidă, pe care o numim *vocabular*. Cu elementele acestei mulţimi-*cuvinte* putem construi o infinitate de şiruri finite, numite *fraze*, admiţînd că un acelaşi cuvînt poate comporta mai multe ocurenţe într-un şir dat. Orice colecţie de fraze, finită sau infinită, constituie, prin definiţie, un *limbaj* pe vocabularul considerat.

Această rudimentară structură — în termeni matematici, o parte a semigrupului liber generat de un vocabular — permite, însă, prin introducerea unor instrumente auxiliare, abordarea unor probleme deosebit de complexe, legate de teoria limbajelor, de exemplu, acelea de sintaxă. Prin intermediul acestui model algebric de limbaj, studiul limbilor naturale exercită astăzi o puternică acţiune de influenţare asupra unor discipline dintre cele mai diverse: cercetarea folclorului, antropologia, psihanaliza, teoria literaturii, teatrologia, filmologia, biologia moleculară, genetica, muzicologia, semiologia medicală, arheologia.

Este vorba de *funcţia de pilotare* exercitată de către lingvistică, funcţie posibilă numai în măsura utilizării metodelor structurale şi matematice (matematica îndeplinind aici rolul de catalizator al procedeelor de izomorfism), expresie a generalizării şi maturizării metodei modelării conceptului de limbaj [13].

Una dintre importantele dimensiuni ale lingvisticii ca *ştiinţă-pilot*, deosebit de pregnantă în ultimul timp, este abordarea semiotică a limbajelor de expresie. Aşa cum remarca S. Marcus, „...structurile de limbaj sînt tot atît de inerente gîndirii noastre ca şi noţiunea de număr“ ([10], p. 75) şi, într-adevăr, noţiunea de limbaj este implicată în studiul oricărei discipline de expresie: fie în analiza semiotică a limbajului poetic ([9], [14], [24]), sau în cea a teatrului ([5], [9]), fie în semiotica muzicală ([2], [18], [20], [23]), cea a literaturii ([11], [12], [22], [31]), sau cea a artelor vizuale ([4], [15], [16], [21]), investigaţiile analitice pornesc de la detectarea unor structuri de limbaj. Dar, aşa cum s-a arătat în [13], maniera în care un limbaj repetă arhitectura limbajului articulat, sau a altui limbaj, nu poate fi detectată decît în măsura în care descrierile lingvistice suferă un proces de epurare conţinutistică, situîndu-se la un nivel suficient de elevat de formalizare[1]. În acest spirit este probată validitatea observaţiei lui N. Ruwet cu privire la faptul că pentru o disciplină care „...depăşeşte stadiul generalităţilor, există şanse ca rezultatele atinse să fie atît de specifice încît să nu aibă nici o aplicaţie în afara propriului domeniu. Dacă se forţează transportul lor în alte domenii, apare riscul de a cădea în aproximaţii şi metafore“ ([24, p. 10).

În această lucrare ne propunem să analizăm cîteva aspecte legate de posibilitatea unei abordări semiotice a limbajului plastic. Menţionăm faptul că întîlnirea preocupărilor noastre din domenii cu specificităţi profund diferite — semiotica muzicală şi studiul percepţiei în artele vizuale — sub semnul tratării structurale a limbajelor de expresie nu este întîmplătoare. Fără a intenţiona aici o analiză a paralelelor şi divergenţelor existente la diversele etaje ale fenomenelor muzical şi plastic, ale căror convergenţe situate la nivelul cunoaşterii artistice vor constitui obiectul unui studiu viitor, în cele ce urmează vom evidenţia o serie de aspecte susceptibile de a furniza o bază solidă în detectarea structurilor de limbaj implicate în dialectica expresiei plastice. Dezvoltarea cercetărilor cu privire la o clasă specială de sisteme generative nechomskyene — gramaticile picturale — studiate de R. Narasimhan, R. Kirsch, A. Shaw, W. F. Miller, S. Kaneff şi mai recent, de Shi-Kuo Chan („Picture processing grammar and its applications“ in Information Sciences, 3 (1971), pp. 121—148) a deschis o direcţie inedită abordării infrastructurii plasticii bidimensionale. Opinia noastră este că analiza posibilităţilor de tratare structurală a fenomenului plastic este obligată să ia în consideraţie nu numai detectarea structurilor de limbaj legate de latura obiectiv-faptică a acestuia, ci şi determinarea structurilor lingvistice situate la celelalte nivele relevante din punctul de vedere al percepţiei vizuale. În plus, ni se pare pertinent a se determina calea cea mai naturală de introducere a unor modele algebrice pentru astfel de structuri, luîndu-se în consideraţie, de la început, fixările spaţiale tridimensionale. Discuţia noastră va aborda atît aspecte legate de infrastructura limbajului plastic, cît şi probleme corelate percepţiei vizuale şi reprezentării spaţiale.

Studiul semiotic al fenomenului plastic presupune, în primă instanţă, concentrarea demersului analitic asupra *corpusului plastic*, conceput ca o colecţie finită şi nevidă de unităţi individualizate, susceptibile de a se organiza în funcţie de *semnificaţi discretizaţi*, deci ca o realitate bidimensionată: *expresie / conţinut*. Avem în vedere dihotomia relevată de L. Hjelmslev [7], dihotomie care se identifică, în ultimă instanţă, cu cea introdusă de F. de Saussure în celebrul său Cours de linguistique générale: *semnificant/semnificat*[2].

Este necesar să se distingă, în general, în cadrul abordărilor semiotice ale sistemelor comunicaţionale, între atitudinile fenomenologică şi transcendentală, alături de cea imanentă [6], care, fără a marca în mod necesar dizidenţe metodologice, situează cîmpul de investigaţii între doi poli: cel al *datului strict senzorial* şi cel al *statusului social* (omul este „producător“ şi „destinatar“). Făcînd abstracţie, în această primă etapă, de aspectele diacronice ale fenomenului plastic, ne vom situa la nivelul inspecţiei sincronice a corpusului plastic ca fapt de cultură (implicit de comunicaţie).

Vom evidenţia, alături de funcţia *fatică*[3] — funcţia de contact — pregnantă în producţiile plastice ce invităobservatorul la un „entretien“, funcţia *emotivă* a corpusului plastic ca *artwork*, funcţie care circumscrie generarea expresiei emoţionale a subiectivităţii observatorului. Considerăm că dimensiunea *impresivă* (mesajul tinde să „preseze“ observatorul), care priveşte în mod special energia de persuasiune disipată în procesul stabilirii relaţiei *semnificat/individ*, deşi strîns legată de funcţia emotivă, este un dat a posteriori al *referenţialului*. La acest nivel apare o proiecţie a diferenţei între funcţia socială a limbajului de expresie şi cea a limbajului articulat, proiecţie care explicitează diferenţa de esenţă între comunicarea plastică şi cea curentă, neartistică. Această proiecţie manifestă o relativă independenţă în raport cu specificitatea atributelor primare ale componisticii (tehnică) plastice, ceea ce în cazul limbajului muzical este mult mai neevident. Iată deci o primă problemă, a cărei rezolvare ni se pare că depinde exclusiv de posibilitatea edificării unui instrument structural de tratare.

Conform unuia dintre principiile fundamentale ale semioticii, orice segmentare la nivelul semnificantului induce o segmentare corespondentă la nivelul semnificatului. Or, segmentarea la nivelul semnificantului este imanentă actului de observare a corpusului plastic, atît prin analiticitatea percepţiei vizuale (pata galbenă), cît şi prin structuralitatea caracteristică primei faze — faza analitică — a receptării încărcăturii estetice. Sîntem, deci, cu necesitate, conduşi la relevarea unei noi opoziţii binare: *emicul* ca ansamblul trăsăturilor pertinente culturii căreia îi aparţine corpusul plastic observat, trebuie definit în raport cu *eticul*, fizic, măsurabil (nu avem în vedere aici măsurabilitatea cuantelor de informaţie, în sensul esteticii informaţionale [17]). Pe

---

[1] Această idee este dezvoltată în [3], pentru cazul particular al limbajului muzical.

[2] A se vedea J. R. Firth, "A Synopsis of Linguistic Theory" in Studies in Linguistic Analysis, 1962, Basil Blakwell, Oxford.

[3] Funcţie comună producţiilor plastice şi celor muzicale, desemnată aici printr-un termen împrumutat din semiotica muzicală, termen datorat lui G. Stefani ([30], p. 20).

de altă parte, atît la nivelul semnificantului, cît și la nivelul semnificatului, putem evidenția o nouă dihotomie: *formă/substanță*. Comun tuturor limbajelor, naturale sau artificiale, este prezența a două clase diferite de aspecte: aspectele de combinare a cuvintelor în fraze și cele privind selecția repetată a unui cuvînt dintre mai multe. În mod corespunzător distingem aspectele *sintagmatice*, relative la raporturile dintre subfrazele unei fraze, de aspectele *paradigmatice*, privind raporturile dintre elementele unei clase. De exemplu, pentru a ne referi la limbile naturale, raporturile de dependență sintactică aparțin sintagmaticului, în timp ce raporturile stabilite între formele flexionare ale unui cuvînt aparțin paradigmaticului. În cazul limbajului muzical [3], raporturile de dependență melodică aparțin aspectelor sintagmatice, în timp ce raporturile stabilite în procesul de transformare melodică între alterațiile unei aceleiași fraze melodice aparțin aspectelor paradigmatice. Nici un limbaj nu se poate sustrage dialecticii sintagmatic/paradigmatic, a contiguității și a selecției, deci detectarea structurilor de limbaj implicate în fenomenul plastic trebuie să plece exact de la explicitarea acestei legi. Analiza sintagmatică va trebui, prin urmare, să se concentreze asupra mediului natural în care se desfășoară dinamica elementelor plastice, în timp ce analiza paradigmatică va proiecta aceste elemente din mediul lor natural, inserîndu-le prin diferite moduri de organizare în clase și stabilind astfel relațiile pe care ele le contractează în cadrul sistemului plastic.

La nivelul *formei semnificantului*, așa cum am arătat mai sus, are loc în procesul de observare a corpusului plastic o anumită segmentare subiacentă actului de discretizare. *Axa sintagmatică*, asimilabilă contiguităților (în succesiuni finite) determinate printr-un demers analitic, va servi drept „suport" marcajelor unităților rezultate în urma acestui proces de discretizare, proces care conduce, la limită, la evidențierea individualităților corpusului plastic, a unităților minimale indivizibile, „atomice": constituenții *infrastructurii* limbajului plastic. *Axa paradigmatică* va fi o axă mai „abstractă", asimilabilă simultaneităților, va evidenția colecții (în primă aproximație, finite) de astfel de unități discretizate, care nu sînt totdeauna *date* ca discrete, selecționate pe baza raporturilor dintre formele lor flexionare.

În privința *substanței semnificantului*, perspectiva noastră converge către aceea a lui J. J. Nattiez ([19], p. 5) care, avînd în vedere numai cazul limbajului muzical, recunoaște în acord cu [1] că posibilitatea și validitatea unei descrieri structurale depinde cel puțin la fel de mult de natura *object-system*-ului cît de modelul formal utilizat. După R. Boudon [1], orice descriere structurală a unui sistem-obiect *S* satisface formula:

$$A + Str(S) \xrightarrow{calculus} App(S),$$

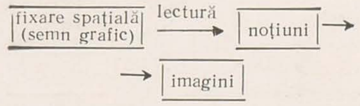
unde prin *A* s-a desemnat colecția de *judecăți axiomatice* subiacentă teoriei structurale $A + Str(S)$, descrierea structurală a lui *S* fiind notată cu $Str(S)$. Prin ceea ce în [1] este numit *calculus*, reprezentînd o procedură explicită (și evident riguroasă) de degajare a caracteristicilor aparente ale sistem-obiectului *S*, se ajunge la derivarea colecției $App(S)$ a caracteristicilor aparente ale lui *S* din teoria structurală $A + Str(S)$.

Din cele arătate mai sus rezultă că în orice tentativă de edificare a unei teorii structurale asupra fenomenului plastic (și nu numai plastic, cum se va vedea într-o lucrare viitoare), fără a se neglija datele *etic*, trebuie să se urmărească orientarea criteriilor de discretizare spre *relațional* și nu spre *substanțial*.

Dacă pentru limbajul muzical, dată fiind esența sa liniară (care îl apropie de limbajul articulat, în clasa sistemelor comunicaționale), astfel de criterii pot rezulta din studierea raporturilor determinate între unitățile muzicale proiectate de pe axa sintagmatică (neasimilabilă complet axei melodice [2]) pe axa paradigmatică [23], pentru limbajul plastic se pune în primul rînd problema determinării colecției finite de unități discretizate cu statut de componente infrastructurale și numai după aceasta intră în discuție validarea unei proceduri de delinializare a unităților plastice sintagmatice. Astfel, problema structurării lingvistice a corpusului plastic o dată rezolvată, se va putea da un răspuns riguros la ceea ce în mod intuitiv conduce la evidențierea unei situații speciale a funcției *poetice* a limbajului plastic. Acceptînd definiția jakobsoniană a funcției poetice, aceasta proiectînd „principiul de echivalență de pe axa selecției pe axa combinației" ([8], p. 220), de îndată ce mesajul plastic își integrează un etaj reflexiv, orientat asupra propriului său cod, funcția *metalingvistică* a corpusului plastic este de natură să se situeze în opoziție cu funcția sa poetică, care vizează mesajul în sine și pentru sine, ca obiect și proiect. Trebuie luate în considerație aici numeroase alte aspecte, dintre care construcția expresiei poetice prin exploatarea ambiguității și autoreflexivității limbajului plastic constituie unul esențial. Pe de altă parte, validarea unor criterii de *delimitare* și *denumire* a unităților discretizate nu va putea face abstracție de caracterul esențialmente discret al desfășurării formelor plastice în spațiu (nu și în timp ![4]), în opoziție cu caracterul continuu al percepției acestora, producția plastică generîndu-și propriul său timp în care se înscriu ceilalți parametri ai *environment*-ului observatorului. Se impune, aici, luarea în considerație a raporturilor semnificat/imaginat, deci, implicit, a relației corpus/observator.

În cele de urmează, ne propunem să discutăm statutul ontologic al corpusului plastic, pornind de la descrierea celor două nivele de existență ale sale: *fixarea spațială* și *reprezentarea* în conștiința observatorului. Problema este izomorfă cu cea care apare în legătură cu nivelele de existență ale corpusului muzical, diferențele stabilindu-se, în primă aproximație, numai prin determinațiile fixării spațiale (natură, dimensiune, funcționalitate etc.) care, pentru corpusul muzical, este totdeauna grafică, bidimensională — partitura (sau transcripția).

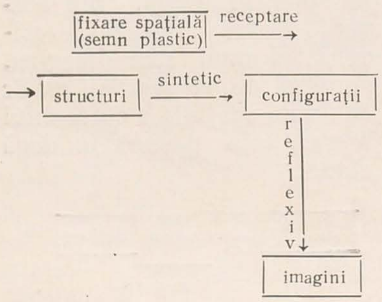
Atît pentru corpusul muzical cît și pentru cel plastic, fixările spațiale diferă de cele ale limbajului articulat. Avem aici în vedere nu numai diferențele de natură a suportului semnului grafic, respectiv iconic sau plastic, ci și aspectele operatorii implicate în mod diferit în procesul generării imaginilor la nivelul conștiinței observatorului. Într-adevăr, pentru limbajul articulat, drumul spre imagine, pornind de la semnul grafic de fixare spațială a corpusului literar, este parcurs în două etape:



Termenul „imagine" este utilizat aici în accepțiunea de realitate *reconfigurată*, rezultantă a procesului de *recreare* prin sinteză aplicată la nivelul configurațiilor induse postreceptiv în etajul reflexiv al conștiinței observatorului. Prin lectură observatorul asociază în mod nemijlocit reprezentării grafice a producției literare noțiuni care, la nivelul etajului reflexiv, compun, prin convertire, imagini. Cititorul se află deci în imposibilitatea de a influența structurile existente în fixarea grafică, fiind posibilă însă o multiplicitate de lecturi a corpusului literar, astfel încît „cititorul devine o componentă a operei, esențial fiind raportul care se stabilește între text și cititor, raport care variază de la un moment la altul și de la un cititor la altul" ([11], p. 255). Imuabilitatea structurilor prezente în fixarea grafică a corpusului literar se opune deci polisemiei textului. Cu totul alta este însă situația în cazul generării imaginilor în cazul fenomenului plastic. Aici permanența eticului corpusului plastic *dat* prin fixare spațială (bidimensională sau tridimensională) modifică în mod esențial statutul acesteia în procesul generării imaginilor. Observarea corpusului plastic este polivalentă atît la nivelul fixării spațiale cît și la nivelul reprezentărilor, multitudinea valențelor încărcăturii de semnificat fiind indusă prin chiar neunivocitatea structurării celui dintîi dintre nivelele în discuție. Aici fenomenul

[4] Asupra acestei probleme vom reveni într-o lucrare viitoare. Se va întreprinde atunci un studiu sistematic al ponderii elementului temporal în percepția vizuală și în cea auditivă.

de polisemie rezultă deci ca un corolar al multitudinii de structuri asimilabile unei aceleiași fixări spațiale în procesul de receptare a stimulilor vizuali, structuri a căror clasă depinde, pentru un același observator, de parametri foarte complecși și eterogeni (timp real, timp artwork, environment, segmente autosemnificante etc.). Procesul generării imaginilor comportă în acest caz trei etape:



Modelul pe care îl propunem presupune faptul că structurile asociabile fixării spațiale a corpusului plastic nu sînt cognoscibile decît în urma unui act de analiză, act ce comportă un număr finit de pași etapelor parcurse în procesul de discretizare. Nu vom lua în considerație structurile provenite din analiza reprezentării corpusului plastic. Astfel, structurile se vor situa la nivelul realului, depinzînd însă de un număr variabil de raporturi logic determinabile între unitățile discretizate. Vom defini *configurația* ca rezultanta actului sintetic declanșat în psihicul antrenat de prezența structurii obiective actualizate, prin absorbția încărcăturii de informație estetică. Existența configurațiilor este ulterioară detectării structurilor, valoarea lor depinzînd exclusiv de timpul real și de tipul observatorului. Urmează că valoarea unei configurații date este supraordonată structurilor.

Nu intenționăm să discutăm aici imaginile rezultate prin convertirea configurațiilor. Remarcăm numai faptul că studiul imaginilor poate profita de relevanța opozițiilor binare de tipul continuu/discret, subiectiv/obiectiv, abstract/concret, figurativ/nonfigurativ, fix/mobil, dens/rarefiat etc. De asemenea, ni se pare pertinent să menționăm, în acest context, seria de documente referitoare la o clasă specială de experimente asupra situațiilor comunicaționale din zona artei, documente prezentate în cadrul Expoziției cenaclului U.A.P — Atelier 35 — „Situație și Concept", mai—iunie, 1974, București. Prin intermediul experimentelor amintite, studiul structurării corpusului plastic în dependență directă cu contextul situațional al observării (environment) ne-a condus la relevarea reversibilității procesului de discretizare a realității reflectate: pornind de la o structură de componente reale, dotate cu pluralități de medii autosemnificante care facilitează sau chiar suprimă actul analitic de degajare a structurilor prin discretizare, observatorul este introdus într-o *nouă realitate* care îl încorporează, conducîndu-l la identificarea *imagine/imaginat*. Am putut dovedi astfel că valoarea structurii obiective se stabilește numai în funcție de capacitatea sa de a induce, în plan intermediar, configurații.

În ceea ce privește semantica limbajului plastic, opinia noastră este că noțiunea de *sens plastic* este implicată numai în etajul imaginilor. Fără a tenta o definire riguroasă a acestei noțiuni, dorim să semnalăm faptul că, exceptînd mediile autosemnificante, la nivelul fixării spațiale a corpusului plastic nu putem evidenția unități discrete sau discretizate relevante din punct de vedere semantic. Parafrazîndu-l pe G. P. Springer ([28], p. 32), am putea spune că limbajul plastic nu posedă un dicționar de sens. Concepînd însă artwork-ul ca sistem autonom, a cărui structură relevă atît originea cît și funcționalitatea, atît eticul cît și emicul, simbioza reprezentări posibile-fixare spațială fiind aici esențială, corpusul plastic (și nu numai el) devine propriul său generator de cod la nivelul timpului artwork.

Abordarea problemelor de semantică a limbajului plastic (și, implicit, a limbajului muzical, poetic etc.) ar putea însă pleca, pe o cale cel puțin la fel de viabilă, de la luarea în considerație a unor realități, simptomatice astăzi, ce privesc transferul de procedee specifice dintr-un sector al limbajului de expresie în altul: fenomene manifestate mai ales în poezia concretă, *happening*, *event* sau *process-art*, muzica stochastică[5], cît și în experimentele de la Living-theatre, sînt de natură să releve „străpungerea" frontierelor de specificitate ale limbajelor de expresie tradiționale. Asistăm la imixtiunea elementului vizual în cîmpul poetic și muzical, elemente sonore participă la realizarea environmentului producțiilor plastice, metafora poeticului intervine în cîmpul gesticului, fiecare dintre acestea contribuind la modificarea statusului artwork în sfera de expresie. În mod corespunzător au loc mutații în zonele semantice ale limbajelor de expresie. Or, tocmai aceste mutații sînt de natură să furnizeze sugestii în investigarea zonelor în discuție.

Ideile prezentate în această lucrare ne sugerează avansarea modelării lucrării de artă ca *proces*, o astfel de modelare fiind susceptibilă de a permite nu numai abordarea lucrării de artă ca produs și nu ca dat lipsit de trecut și de viitor, ci chiar studierea mecanismelor intime ale cunoașterii artistice.

Expunerea de față constituind numai un prim pas premergător angajării instrumentelor lingvisticii algebrice în studierea semiotică a limbajului plastic, și-a propus cu deosebire să accentueze o serie de aspecte care, pînă astăzi, nu au fost suficient aprofundate, indicînd calea unei cercetări de întreprins.

Sperăm că am reușit să atragem atenția asupra posibilităților de tratare structurală a fenomenului plastic, anticipînd astfel angajarea unor instrumente bazate pe modele algebrice ale conceptului de limbaj.

Perspectiva pe care o preconizăm este strîns legată de una dintre importantele idei datorate vizionarului P. Servien care, în urmă cu peste douăzeci de ani, remarca faptul că „... toate aceste lucruri de ordinul limbajului științific au existat totdeauna în artă. Nici un mare artist nu s-a dispensat în întregime de elemente de acest ordin" ([28], p. 8). Credem că tocmai pe existența acestor elemente se poate fundamenta semiotica limbajului plastic.

[5] Avem în vedere generarea formelor muzicale și spațiale, proceduri probabilistice izomorfe, plecînd de la o structură unică (distribuție probabilistică unică) [31], [32].

Ținem să mulțumim profesorului S. Marcus pentru amabilitatea cu care ne-a pus la dispoziție o serie de lucrări din domeniul semioticii de expresie.

BOGDAN CAZIMIR, DECEBAL SCRIBA

1. R. BOUDON, *À quoi sert la notion de structure?*, 1968, Gallimard, Paris.
2. B. CAZIMIR, *Une approche linguistique-mathématique de la sémiologie musicale*, în Actes du I-er Congrès de l'Association Internationale de Sémiotique, Milan, 2/6 Juin, 1974.
3. * * * *Lingvistica matematică și semiotica muzicală I : o tratare generativă a transformărilor melodice*, în Muzica, 9 (1974).
4. M. DUFRENNE, *L'art est-il langage ?* în *Esthétique et Philosophie*, pp. 73—112, 1971, Klinksick, Paris.
5. P. GINESTIER, *Le Théatre contemporain dans le monde*, 1961, Presses Universitaires de France, Paris.
6. R. HARWEG, *Langage et musique : une approche immanente et sémiotique*, în Musique en Jeu, 5 (1971), p. 19—30.
7. L. HJELMSLEV, *Prolegomena to a Theory of Language*, 1953, Baltimore.
8. R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, 1963, Minuit, Paris.
9. S. MARCUS, *Poetica matematică*, 1970, Ed. Academiei R.S.R., București.
10. * * * *Metoda științelor pilot și studiul limbajelor*, în Metode noi și probleme de perspectivă ale cercetării științifice, pp. 65—75, 1972, București.
11. * * * și S. FOTINO, *Gramatica basmului I*, în Revista de etnografie și folclor, 4 (1973), pp. 255—277.
12. * * *, * * * *Gramatica basmului II*, în Revista de etnografie și folclor, 5 (1973), pp. 349—367.
13. * * * *Linguistics as a pilot science*, în Current Trends in Linguistics, 12 (1973), Ed. Thomas A. Sebeok, Indiana, U.S.A.
14. * * * *Generative Poetics* (va apare).
15. C. METZ, *Essais sur la signification du cinéma*, II-e édition, 1971, Klinksick, Paeris.
16. * * * *Le cinéma, langue ou langage ?*, în Communications, 4 (1971), pp. 62—94, Seuil, Paris.
17. A. MOLES, *Art et Ordinateur*, 1971, Synthèses contemporaines, Casterman.
18. J. J. NATTIEZ, *Situation de la sémiologie musicale*, în Musique en Jeu, 5 (1971), pp. 3—7.
19. * * * *Is a descriptive semiotics of Music possible ?*, în Language Sciences, 23 (1972), pp. 1—7, Indiana, U.S.A.
20. S. NICULESCU, *O teorie a sintaxei muzicale*, în Muzica, 3 (1973).
21. R. PASSERON, *Clefs pour la peinture*, 1971, Seghers, Paris.
22. V. I. PROPP, *Morfologia basmului*, 1970, Ed. Univers, București.
23. N. RUWET, *Méthodes d'analyse en musicologie*, in Revue belge de musicologie, 20 (1966), pp. 65—90.
24. * * * *Langage, musique, poesie*, 1972, Seuil, Paris.
25. F. de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, 1916, Payot, Paris.
26. D. SCRIBA, *Strada : componentă a semiologiei urbane*, comunicare la Seminarul Național de Design, 1974, p. 313—317.
27. P. SERVIEN, *Esthétique : musique-peinture-poésie-science*, 1953, Payot, Paris.
28. G. SPRINGER, *Le langage et la musique : parallélisme et divergences*, în Musique en Jeu, 5 (1971), pp. 31—43.
29. G. STEFANI, *Sémiotique en musicologie*, în Versus 5 (1973), pp. 20—42.
30. T. TODOROV, *Les catégories du récit litteraire*, în Communications, 8 (1960), pp. 125—151.
31. I. XENAKIS, *Musique formelle*, în Revue musicale, 255/254 (1963), Ed. Richard-Masse, Paris.
32. * * * *Musique Architecture*. 1971, Collection Mutations-Orientations, Casterman.

SIMEZE

EXPOZIŢII OMAGIALE

Sub auspiciile filialelor și cenaclurilor Uniunii Artiștilor Plastici și ale Comitetelor județene pentru cultură și educație socialistă au fost organizate, în numeroase centre din țară, în perioada iunie-octombrie, expoziții festive și omagiale consacrate celei de a XXX-a aniversări a eliberării patriei de sub dominația fascistă și Congresului al XI-lea al Partidului Comunist Român.

ARAD

Expoziția Primăvara arădeană, sala Alfa, mai-iunie
pictură, sculptură, grafică, artă decorativă
29 expozanți, 46 lucrări expuse

BACĂU

Expoziție jubiliară, Galeriile de artă, august-septembrie
pictură, sculptură, desen, ceramică
28 expozanți, 62 lucrări expuse

BAIA MARE

Expoziție județeană de arte plastice, Galeriile noi, august-septembrie
pictură, sculptură, grafică, artă decorativă
44 expozanți, 112 lucrări expuse

BRĂILA

Expoziție de artă plastică, Galeriile de artă, august-septembrie
pictură și gravură
20 expozanți, 40 lucrări expuse

BUZĂU

Expoziția artelor plastice, august
pictură, sculptură, grafică
8 expozanți, 54 lucrări expuse

BRAȘOV

Expoziție de artă plastică, sala Victoria, august
pictură, grafică, sculptură, artă decorativă
48 expozanți, 80 lucrări expuse

PLOIEȘTI

Expoziție județeană de pictură, sculptură, grafică, Muzeul de artă din Ploiești, august-septembrie
pictură, sculptură, grafică
24 expozanți, 39 lucrări expuse

CONSTANȚA

Expoziție de artă, Galeriile de artă, august-septembrie
pictură, sculptură, grafică, artă decorativă
24 expozanți, 50 lucrări expuse

CRAIOVA

Expoziție jubiliară, sala de expoziții a Teatrului Național, august, 49 lucrări expuse

GALAȚI

Expoziție de arte plastice, Galeriile de artă, august-septembrie
pictură, grafică, sculptură
19 expozanți, 42 lucrări expuse

SIBIU

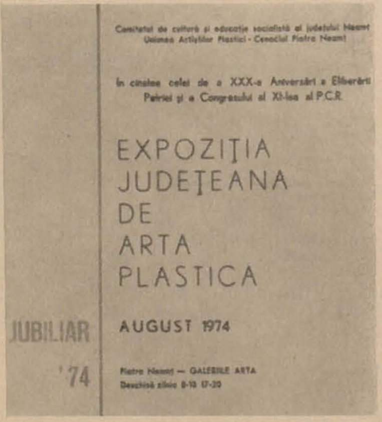
Salonul județean de pictură și sculptură, Casa Artelor, august
pictură, sculptură
32 expozanți, 50 lucrări expuse
Expoziția retrospectivă Trei decenii de artă plastică sibiană (au colaborat Muzeul Brukenthal, Filiala U.A.P., Revista Transilvania), Casa Armatei, august
pictură, sculptură, gravură, desen, ceramică, tapiserie, proiecte de artă monumentală, fotografii
46 expozanți, 153 lucrări

PETROŞANI

Expoziţie festivă de artă plastică (a filialei U.A.P. Petroşani şi a cenaclului U.A.P. Deva), Casa de cultură din Petroşani, august
pictură, gravură, desen, sculptură
21 expozanţi, 42 lucrări expuse

PIATRA NEAMŢ

Expoziţie judeţeană de artă plastică, Galeriile de artă, august
pictură, sculptură, grafică
19 expozanţi, 50 lucrări expuse



PITEŞTI

Expoziţie de artă plastică, august
pictură, desen, sculptură, tapiserie
13 expozanţi, 21 lucrări expuse

CLUJ-NAPOCA

Expoziţie de arte plastice, Galeriile de artă (str. 6 Martie), august-septembrie
pictură, grafică, sculptură, artă decorativă
99 expozanţi, 122 lucrări expuse

SATU MARE

Expoziţie judeţeană de artă plastică, sala de expoziţii a Casei de modă, august-septembrie
pictură, sculptură, grafică, artă decorativă
30 expozanţi, 55 lucrări expuse

SF. GHEORGHE

Expoziţie judeţeană de artă plastică, Muzeul judeţean Sf. Gheorghe, august-septembrie
pictură, grafică, sculptură, artă decorativă
22 expozanţi, 58 lucrări expuse

TIMIŞOARA

Salonul anual de artă al judeţului Timiş, Galeriile Bastion, august-septembrie
pictură, sculptură, grafică, obiecte, artă decorativă
64 expozanţi 120 lucrări expuse

ORADEA

Expoziţie festivă de arte plastice, Muzeul Ţării Crişurilor, august
pictură, grafică, sculptură, arte decorative
35 expozanţi, 63 lucrări expuse

SUCEAVA

Expoziţie de artă plastică, Casa de cultură a sindicatelor, august-octombrie
pictură, grafică
19 expozanţi, 47 lucrări expuse

IAŞI

Expoziţia de artă plastică Omagiu anului XXX, sala Victoria, august-septembrie
pictură, grafică, sculptură, tapiserie
47 expozanţi, 77 lucrări expuse

TÎRGU MUREŞ

Salonul judeţean de artă plastică, Galeria Nagy Imre, august-octombrie
pictură, grafică, sculptură, tapiserie
34 expozanţi, 68 lucrări expuse

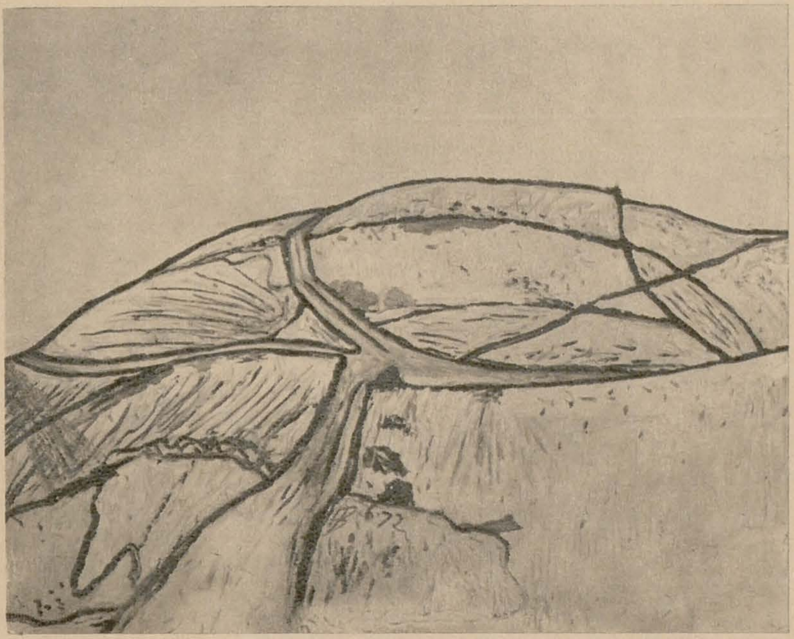
TULCEA

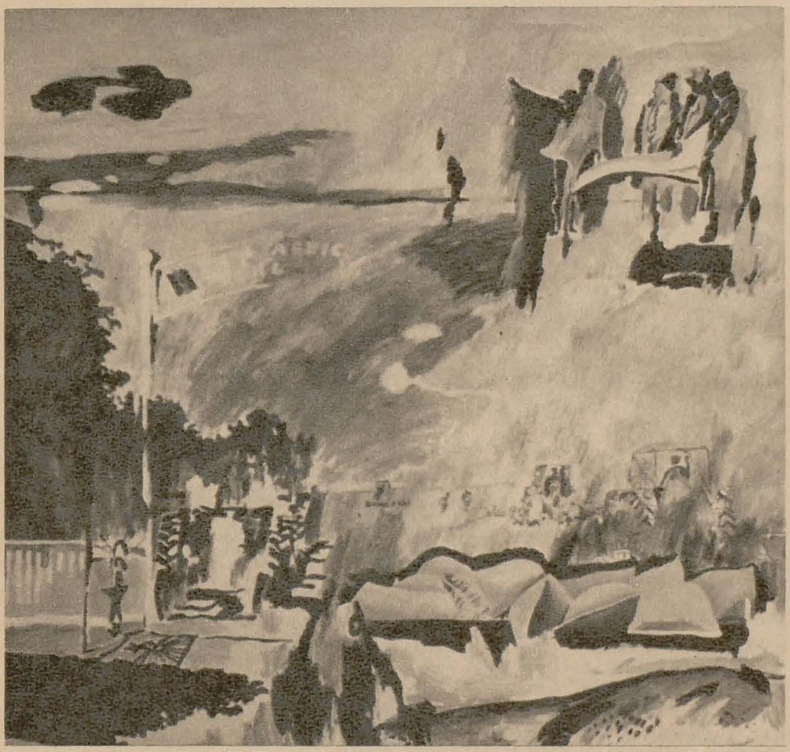
Expoziţie de artă plastică, Galeriile de artă, august-septembrie
pictură în ulei, pictură în acuarelă, xilogravură
10 expozanţi, 28 lucrări expuse

SENSURI ÎN ABORDAREA PEISAJULUI

MUZEUL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ GALAŢI
August-septembrie

Expoziţia îşi propune să alăture o serie de artişti extrem de interesanţi şi o suită de lucrări dintre cele mai reprezentative care abordează tematica peisajului din unghiuri de concepţie diferite, opuse uneori pînă la contradicţie. O expoziţie tematică presupune repartizarea spaţială a lucrărilor în funcţie de afinităţi, problemă mult discutată pe marginea unor saloane republicane. Spaţiul afectiv poate fi determinat de un spaţiu real de contingenţă în care fiecare lucrare va fi un suport armonios sau o negare a vecinei sale. Principiul acestei distribuţii armonice a fost respectat în organizarea expoziţiei gălăţene, în care traseul vizitei coincide cu o partitură minuţios regizată pentru punerea în valoare a fiecărui element component. Fiecare sală din cele 11 ce găzduiesc expoziţia propune o temă de meditaţie proprie, creînd un mediu activ de alăturare indicială de micro-climate artistice, în care sensul asociativ se suprapune sensului educativ. Aceasta, în măsura în care o expoziţie trebuie să ne înveţe cum să gîndim despre pictură în afara cuvintelor.
Un prim popas în vecinătatea luminii colorate din pînzele lui Ion Nicodim şi Ion Gheorghiu deschide expoziţia spectacular, cu acea generoasă amplitudine afectivă datorată spaţiului reinventat la dimensiunea sonorităţii picturale. Un galben pur, geometrizat în coordonatele arcului spectral, irumpe asemeni materiei înseşi din care sînt alcătuite holdele pămîntului nimbate de metamorfoza soarelui (Ion Nicodim: *Omagiu cîmpului galben*). Florile colorate ale unei grădini imaginare nu sînt decît fragmente de spaţiu mobil ce se deschid asemeni corolei de lumini a lumii, din miezul de fruct al lucrurilor ce se metamorfozează în rezonanţe cromatice (Ion Gheorghiu: *Grădini suspendate*). Există în aceste reprezentări de mare măiestrie picturală un dat de tradiţie înţeles ca echivalenţă a structurii lucrurilor, venit din îndepărtate sorginţi anonime să însemne calmul şi cuminţenia pămîntului, bucuria de a exista, frumuseţea naturii.
Peisajul poate fi un mijloc de a măsura gradul de intensitate al omului în perceperea lumii. El poate fi o descriere de elemente tot aşa cum poate fi o înscriere de dimensiuni afective, el poate determina senzaţii tactile, polimorfii, ritmuri geometrice, sentimente telurice sau senine caligrame, el poate reprezenta obsesiv o realitate înscrisă în misterul unei viziuni halucinante sau se poate detaşa de realitate în obiectivări de ordinul proporţiei, simetriei, perspectivei. El poate fi un simplu fundal ce serveşte drept cadru unei acţiuni sau poate fi acţiunea însăşi a tabloului. Un peisaj, cu sau fără precizări de detalii, cu sau fără elemente concrete, reprezintă întotdeauna un mod filosofic de a dialoga cu natura, el este o convenţie, propria convenţie a artistului folosită ca mijloc de înţelegere pentru a se exprima. El reprezintă o dimensiune spirituală ce implică viziunea asupra lumii, puterea de a sintetiza, forţa de a obiectiva, capacitatea de a particulariza. O expoziţie pe tema peisajului este cu atît mai valoroasă cu cît reprezintă toate aceste posibilităţi de expresie, ca un mănunchi de fascicule ce converg sau diverg spre a defini mentalităţi, tipuri, caractere, structuri, disponibile către lumile particulare ale mesajelor artistice.





Dacă la Nicodim şi Gheorghiu predomină sentimentul aerian al luminii ce suspendă forma şi culoarea în straturi de transparenţe, cu o mai mare stabilitate şi concentrare la Nicodim şi cu o mai puternică mobilitate şi diversitate la Gheorghiu, în schimb la Horia Bernea şi Theodor Morariu sentimentul definitoriu este cel al teluricului. Mai riguros şi mai profund, Bernea surprinde secvenţe de un statism ancestral în care se insinuează trăirile monolitice ale spinărilor de deal marcate de treptele succesive ale cunoaşterii. El vine în întîmpinarea formei cu rezervele matriciale presupuse de succesiunea momentelor de identificare cu realul ce preced biografia sa de artist. Însuşindu-le, el nu face decît să sugereze virtualitatea imaginii faţă de care o alta, aparent identică, indică o imperceptibilă translaţie spaţio-temporală. (Horia Bernea: *Deal*, *Deal II*, *Deal VII*). Theodor Morariu este mult mai speculativ, el literaturizează imaginea populînd-o cu aluzii de microforme geologice, intrînd în domeniul naraţiunii (*Urme în timp*, *Stări de echilibru*).

Faţă de aceste cercetări ce ţin de identitatea structurală a naturii, înţeleasă ca unitate biometrică cu caracter de entitate, investigaţiile de detaliu figurativ cu o accentuată pondere narativă se oferă ca o alternativă necesară meditaţiei. Dimitrie Gavrilean fixează detaliul cu minuţiozitatea şi farmecul implicit al meşterului naiv (*Marele vînător*), Ioan Gînju conferă imaginii fluenţe de basm şi vis (*Drumul bardului*), Ştefan Câlţia surprinde un moment dramatic de tensiune între elemente imobile (*Peisaj*), Viorel Mărginean caligrafiază siluete de copaci pe fond alb (*Iarna*), Octavian Vişan organizează din dealuri, nori şi drumuri volume sinuoase (*Peisaj*), Ion Grigore împinge această geometrizare spre rigorile riglei şi compasului, Gheorghe Ion Anghel estompează, dimpotrivă, conturele, ritmînd aluziv formele în cadenţe şi şiruri irizate (*Păsări migratoare*). Lucrările lui Ion Sălişteanu şi Virgil Almăşanu au un caracter mai abstract, de exerciţiu formal, sugerînd stratificări terestre (Ion Sălişteanu: *Spaţiu*) sau repetabilităţi în structuri constructive (Virgil Almăşanu: *Compoziţie*). Mircea Ionescu, mai apropiat temperamental de abstracţii lirici, foloseşte grafia tuşei de culoare ca element expresiv, Mihai Bandac organizează tuşele de culoare în densităţi luminos geometrice, Gil Nicolescu indică ritmuri de mişcare în interiorul unei imagini sobru cromatice (*Imagine cosmică*), Ion Bitzan fragmentează spaţiul viu colorat cu aluzii figurative (*Orizont*), Mihai Rusu organizează imaginea geometric figurativ (*Pasajul Universităţii*), Simion Mărculescu foloseşte mijloacele de sugestie ale secvenţei filmice (*Şantier naval*).

În general, lucrările expoziţiei sînt lucrări de valoare, aparţinînd unor artişti de circulaţie. Ele dezvăluie, fiecare în parte şi toate împreună, aspecte ale unui fenomen plastic deosebit de interesant. Ele reprezintă metode diferite şi sînt discursuri diferite despre sau pe marginea unei teme — peisajul — adesea banalizată sau minimizată de o înţelegere îngustă şi unilaterală.

ILEANA BRATU

HORIA BERNEA: Deal VII; ION BITZAN: Orizont; ŞTEFAN CÂLŢIA: Peisaj

---

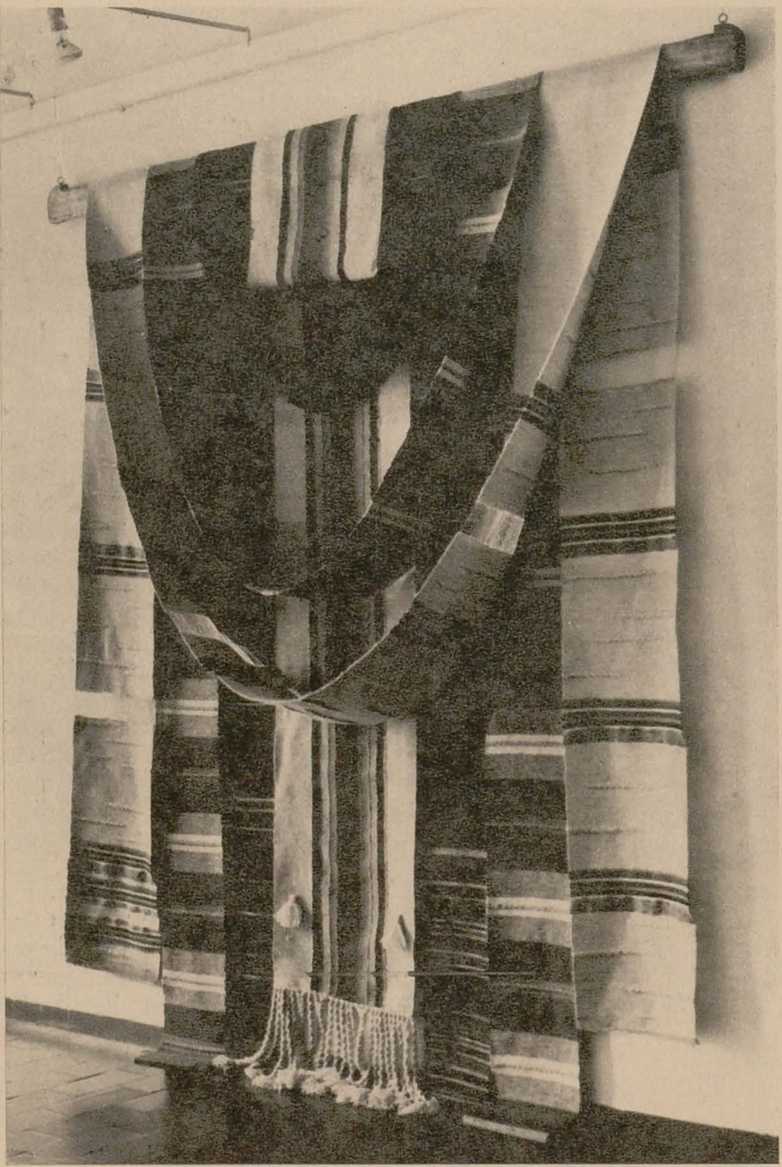
ELENA HASCHKE MARINESCU

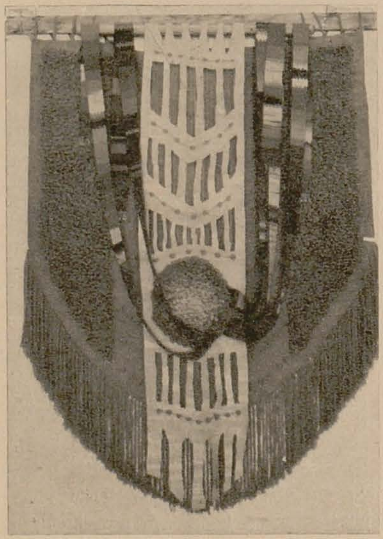
GALERIA SIMEZA

Octombrie

Obiectul iniţial, de tradiţie populară, ce constituie modelul preluat de Elena Haschke Marinescu, pierzîndu-şi funcţia şi destinaţia reală, devine un obiect disponibil, permutabil, în contextul unor asamblaje ce păstrează demnitatea simplă a arhetipului folosit. Nu este vorba de copierea unor obiecte populare, ci de inventarea unor obiecte ce derivă dintr-o familie spirituală românească. Ceea ce mi se pare remarcabil este lipsa de ostentaţie, discreţia cu care Elena Haschke Marinescu ştie să intervină pentru a da un nou sens obiectelor tradiţionale.

Senzaţia de spaţialitate pe care o sugerează lucrările, trecerea tapiseriei de la două





dimensiuni la cea de-a treia sînt rezultatele unei noi ordini în ierarhia obiectelor, pe care artista le recompune în concordanță cu necesitățile arhitectonice moderne ale spațiului de locuit. Artista construiește ea însăși pe principiul arhitecturii sau sculpturii.
Brîiele cerului este o lucrare în întregime spațială, în care rapelul la tapiseria clasică rămîne de ordin strict tehnic: un fel de candelabru suspendat în care funcția luminoasă este înlocuită de o funcție cromatică (treceri nuanțate de griuri și brunuri de la alb spre negru) într-o dispunere verticală de benzi spiralate cu bază circulară. *Brîiele pămîntului* creează două planuri bine dis-

În ilustrație: Omagiu; Brîiele pămîntului; Brîiele cerului

tincte în care fundalul gri, ce amintește cerga țărănească, servește pentru a scoate în evidență roșul incendiar al brîielor ce desenează, în căderea lor liberă de pe tija de susținere (aluzie la ruda țărănească), volute asimetrice în jurul unui nucleu simbolizînd pămîntul.
Omagiu este un obiect polivalent compus dintr-o serie de fîșii înguste țesute pe război, a căror dispunere poate fi modificată. Faldurile ample ale draperiilor descriu parabole deasupra șirurilor verticale de țesătură al căror centru este marcat de steagul tricolor, omagiu adus celei de a 30-a aniversări a eliberării patriei.
Soare străbun este o tapiserie cu relief în țesătură din fuior de cînepă împletită în rînduri ondulate, ce amplifică rezonanța materială a texturii cu o inovație tehnică demnă de salutat.
Elena Haschke Marinescu dovedește ingeniozitate și în folosirea unor materiale mai puțin frecvente ca suport pentru serigrafiile din ciclul „Bolta Cerului": pînza de iută albită peste care suprapune o singură culoare (de obicei brun sau ocru-verzui) într-o tehnică amintind de xilogravurile transilvănene, din care preia mai ales elementele de fundal reinterpretate: *Norii, Luna, Soarele, Ploaia.* Aceste lucrări sînt strict bidimensionale și ele nu fac decît să alcătuiască un cadru ambiental lucrărilor de tapiserie care constituie elementul major al expoziției. Panourile decorative, dintre care *Șah la soare*, de dimensiuni mari, folosind o tehnică mixtă de imprimare și aplicare a unor elemente decorative, sînt, spre deosebire de serigrafii, viu colorate, și aduc o notă de burlesc provenită din folosirea unor aluzii la arta obiectelor de bîlci în care nota dominantă este decorativitatea.
Repartiția în expoziție a acestor trei categorii de lucrări — tapiserie, serigrafie și panou decorativ — este făcută cu un deosebit simț al interiorului, al importanței și locului obiectului, creînd impresia unei ambianțe plăcute și odihnitoare, așa cum ar trebui să fie cea a casei de locuit moderne — pentru care sînt în fond destinate aceste lucrări. Dimensiunile obiectelor, chiar dacă mari, păstrează o scară umană în care monumentalitatea nu strivește omul, ci, dimpotrivă, îl pune în valoare. Poate că artista nu a intenționat să creeze și un spațiu de joc, de intervenție a omului în contact cu lucrările, dar am asistat în expoziție la un moment demn de semnalat, în care un copil a început să învîrtească fîșiile suspendate ale lucrării *Brîiele cerului* cu reala bucuria de a se găsi în elementul său natural, și acest episod nu poate fi decît un omagiu adus artei care iese din sfera strictă și imuabilă a obiectului estetic, expus doar pentru a fi privit, și intră în sfera artei participative, care declanșează în privitori nevoia unei intervenții. Pe drumul acestor căutări, expoziția Elenei Haschke Marinescu este o contribuție valoroasă la dinamizarea climatului expozițional în care între privitori și lucrări se stabilește un dialog, o atitudine, o participare.

ILEANA BRATU

CONSTANTIN GĂVENEA

TULCEA *Iunie-iulie*

Cea de a doua ediție a „Lunii culturii tulcene", 1—30 iunie — a fost o utilă demonstrație a potențialului artistic al regiunii, cît și a nevoii, a deschiderii către fenomenul artistic, al tuturor celor care, locuind fie în Tulcea, fie în îndepărtatele așezări înconjurate de ape, socotesc arta

În ilustrație: Strada Isaccii, acuarelă; Spre piață, litografie, 1936; Reflexe pe lacul Ciuperca, acuarelă.

drept mijlocul împlinirii lor ca oameni ai epocii noastre. Colocviul de studii referitoare la zona județului Tulcea, întîlnirile dintre creatori aparținînd diverselor domenii ale artei și public, expoziția retrospectivă Ana Azvadurova Ciucurencu, expoziția de acuarele și litografii a maestrului Constantin Găvenea au marcat această lună densă.

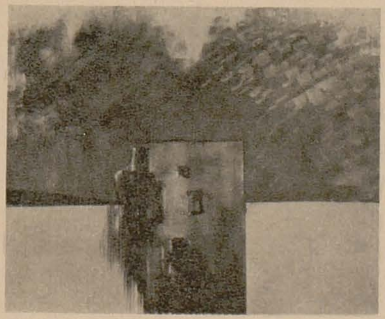
Peisagist din vocație, Constantin Găvenea lasă impresia că aduce natura în fața spectatorilor săi, în realitate îi transpune pe aceștia în lumea poetică a acelor locuri de domoală luptă între pămînt și ape. Această mărturisire de dragoste, care este opera sa, i-a impus o tehnică plină de dificultăți, în care transparențele se suprapun transparențelor pentru a sugera, sub egida prezentului, timpul scurs peste pluricentenarele ziduri ale Tulcei. Nici una din acele imagini ale vechilor clădiri, ale străzilor întortocheate, nu trăiește atît prin pitorescul ei, cît prin adînca umanitate pe care fiecare loc îl degajă.

Dacă Tulcea și-a aflat în Constantin Găvenea poetul care să o cînte, Delta a găsit în pictor același admirator fervent.

Acuarelei Constantin Găvenea îi conferă gravitatea uleiului și fluiditatea muzicii. Zecile de lucrări care preced exemplarul socotit definitiv sînt mărturia — adevărată școală a probității artistice — unei sensibilități artistice care vibrează în cele mai subtile nuanțe.

În litografii calitățile de excelent desenator sînt puse în evidență, definesc o altă fațetă, mai puțin cunoscută, a activității artistului.

RADU IONESCU

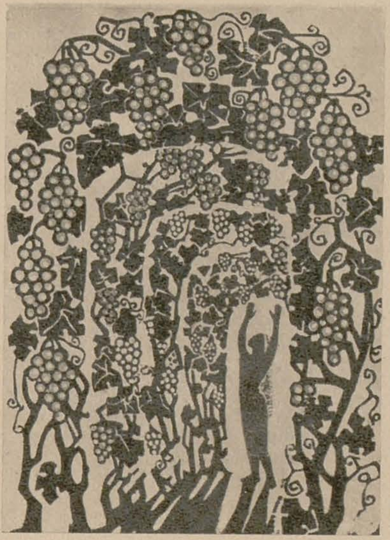


MIRCEA IONESCU

Orizont. Septembrie-octombrie. Pictură.

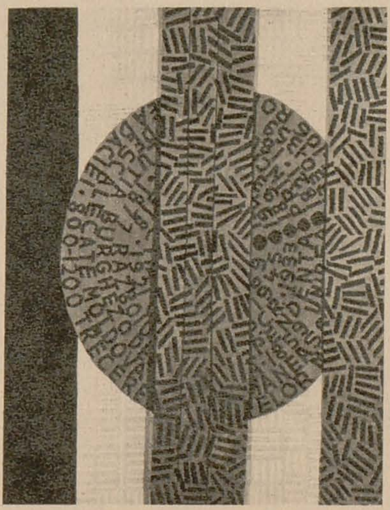
ALEXANDRU MOHI

Dej. Muzeul de istorie. Octombrie. Pictură.



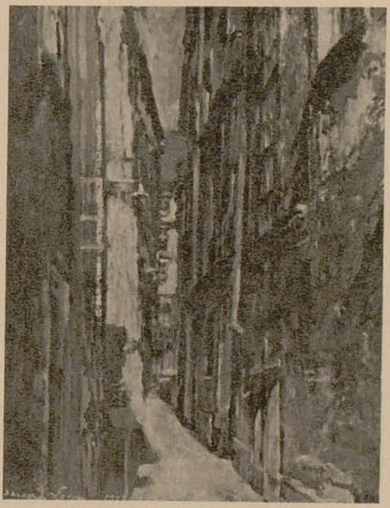
NATALIA RUSU

Eforie. Iulie-august. Grafică.



ȘERBANA DRĂGOESCU

Galateea. August. Artă decorativă.



CORINA LECCA

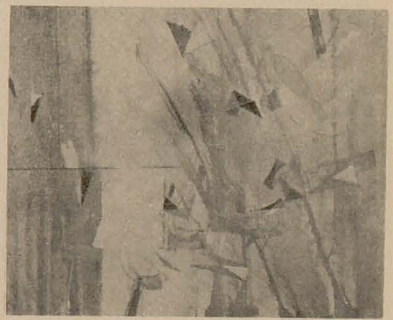
Eforie. Octombrie. Pictură.

SIEGLINDE BOTTESCH

Sibiu. Galeria Sirius. August-septembrie. Pictură.

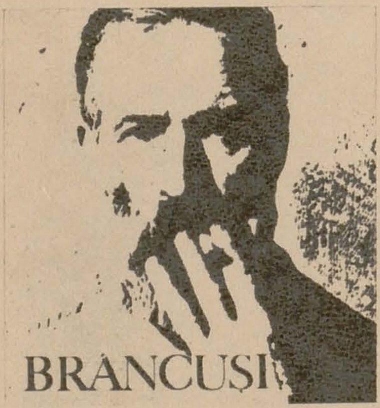
ION CĂRĂMIDAR

Sibiu. Galeria Sirius. August-septembrie. Sculptură.



CORNELIU VASILESCU

Galateea. Octombrie. Pictură.



REVISTA CĂRȚII

Mircea Grozdea:

ARTA MONUMENTALĂ ÎN ROMÂNIA SOCIALISTĂ

Studiu și antologie; 60 reproduceri alb-negru; 36 reproduceri color; lei 40
Editura Meridiane, București 1974

„Albumul de față încearcă o selecție a ceea ce s-a realizat mai valoros în perioada de după 23 August 1944 în domeniul artei noastre monumentale. Timpul, nepărtinitor juriu, a cernut el însuși abundenta recoltă a acestor ani de tumultuoase eforturi și de pasionate căutări, rezultat al unei generoase dăruiri de sine, ca și al unui mediu capabil să stimuleze creația artistică".

MIRCEA GROZDEA
(din Capitolul introductiv al studiului)

Ion Pascadi:

DESTINUL CONTEMPORAN AL ARTEI

Studiu; lei 5,25
Editura Meridiane, București 1974

„Este vestita întrebare a prințului Danemarcei valabilă pentru destinul artei? Ne aflăm oare într-adevăr — cum susțin unii teoreticieni — într-un moment de criză premergător obștescului sfîrșit al artei, încremeniți sub suflul rece al conceptului și pierduți în hățișurile unui limbaj care nu mai comunică nimic, ci se mulțumește să existe ca atare?
Oricît de îngrijorătoare ar fi aceste întrebări, bazate nu de puține ori pe observarea unor fenomene reale, proprii anumitor formule artistice, neliniștea, teama morții artei pornesc de la o fundamentală neînțelegere: aceea a naturii profund umane a acesteia, a faptului că ea a însoțit dintotdeauna viața omului, izvorînd din înseși trăsăturile fundamentale ale existenței, socialitatea, nevoia de autoexprimare și comunicare, capacitatea de a construi realități spirituale care să o simbolizeze".

ION PASCADI
(din Cuvîntul introductiv)

Barbu Brezianu:

OPERA LUI CONSTANTIN BRÂNCUȘI ÎN ROMÂNIA

Catalog analitic; 309 reproduceri de opere și documente; 50 lei
Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1974

„În catalogul de față încercăm reconstituirea pe cît posibil mai precisă și completă a istoricului lucrărilor lui Constantin Brâncuși — sculpturi și desene — aflate în România.
Repertorierea are drept țel crearea unei baze de referință în măsură să ducă la cunoașterea amănunțită a unor opere aparținînd, cele mai multe, epocii de tinerețe a artistului".

BARBU BREZIANU
(din Nota introductivă)

PICTURA CHINEZĂ CLASICĂ

(Colecția Clasicii Picturii Universale)
Antologie cu un studiu introductiv („Spațiul picturii chineze") de Ion Frunzetti, o scurtă incursiune istorică de Nina Stănculescu-Zamfirescu și bibliografie; 77 reproduceri alb-negru; 37 color; lei 60
Editura Meridiane, București 1974

„Știm ce este China, ca forță istorică, politico-socială și economică în prezent. Ne va fi ușor, de aceea, să o pricepem și ca plăsmuitoare de cultură. Evident, cîteva imagini, oricît de bine selecționate și reproduse, și chiar mai bine comentate decît am făcut-o noi, și încadrate într-o perfect-închegată prezentare istorică, de amploare, nu ajung. Vom cunoaște spiritul artei chineze prin aprofundarea treptată a diverselor ramuri ale marii culturi a acestui cel mai numeros popor al globului, cu o mare iradiație istorică-culturală care azi, activ, se impune. Este, lucrarea de față, doar un început, pe care-l dorim de bun augur".

ION FRUNZETTI
(din „Spațiul picturii chineze")

Virgil Vătășianu:

MELODICA CERCETĂRII ÎN ISTORIA ARTEI

(Colecția Curente și sinteze)
Considerații; 34 reproduceri alb-negru, lei 11,50
Editura Meridiane, București 1974

„Prezenta expunere asupra problemelor de metodă a cercetării în domeniul istoriei artei se întemeiază pe strădaniile metodologilor precursori și pe experiența pe care am dobîndit-o în decursul anilor, atît ca cercetător, cît și în cadrul activității universitare. Scopul urmărit la cursurile de metodică a fost mai întîi acela de a-i obișnui pe discipoli cu principii de cercetare cît mai obiectivi, verificînd totodată, prin exemplificări, prin exerciții de analiză și apoi prin lucrările de seminar, valabilitatea reperelor teoretice. În rîndul al doilea am urmărit combaterea unei anumite categorii a criticii pretins eseistice, bazată pe improvizări mai mult sau mai puțin „inspirate", fortuite și lipsite de răspundere științifică".

VIRGIL VĂTĂȘIANU
(din Prefață)

Edgar Papu:

ARTA ȘI UMANUL

(Colecția Biblioteca de artă)
Eseuri și interpretări; 63 reproduceri alb-negru; lei 9
Editura Meridiane, București 1974

„Am adunat aci o serie redusă de «eseuri» și «interpretări», pe care le-am scris în ultima jumătate a lui 1972 și în prima jumătate a lui 1973. Unele din ele au fost gîndite cu mult înainte, și chiar redactate în alte forme, care nu ne-au mai mulțumit la o ultimă revizuire. De aceea, așa cum se află date în actualul volum, cele mai multe n-au fost publicate nicăieri pînă acum. Este vorba de diferite aspecte sau fenomene artistice, la care se subliniază mai totdeauna

diferenţierea de trecutul lor mai apropiat sau mai depărtat din momentul cînd intră în veacul nostru. Faptul marchează, deci, un anumit accent, pe care-l folosim ca indicator al interesului ce ne-a călăuzit. Mai precis, obiectivul este reliefarea, pe cale comparativă cu trecutul, a unor liniamente specifice veacului nostru".

EDGAR PAPU
(din Cuvînt înainte)

D. Sarabianov:

PICTORI RUŞI MODERNI

Pictura rusă de la sfîrşitul primului deceniu şi începutul celui de al doilea deceniu al secolului XX (Colecţia Biblioteca de artă)
Eseuri
Prefaţă de Vasile Florea; traduceri de Vasilica Beldie şi Titus Mihail; 65 reproduceri alb-negru; lei 8,75
Editura Meridiane, Bucureşti 1974

„Contrar a ceea ce s-ar părea că demonstrează titlul în limba rusă, care înseamnă în traducere exactă: „Pictura rusă de la sfîrşitul primului deceniu şi începutul celui de al doilea deceniu al secolului XX" cartea de faţă nu este o monografie şi cu atît mai puţin un compendiu. Ea este de fapt o suită de eseuri — şase la număr — disparate ca problematică, la prima vedere cel puţin, dar avînd comun un element esenţial şi anume momentul de referinţă care este pentru toate o foarte îngustă perioadă din preajma anului 1910".

VASILE FLOREA
(din Prefaţă)

Aleksander Wojciechowski:

ARTA PEISAJULUI

Din Renaştere pînă la mijlocul secolului XX (Colecţia Biblioteca de artă); Studiu; traducere de Anca Irina Ionescu; 93 reproduceri alb-negru; lei 11
Editura Meridiane, Bucureşti 1974

„Clasificînd materialul uriaş, legat de direcţia cercetărilor mele, am luat ca punct de plecare principiul discutării lucrărilor care îndeplinesc condiţiile unui „peisaj independent". În nici un caz nu este vorba de o apreciere. Aceasta ajută la definirea mai exactă a temei, deoarece elimină tablourile în care peisajul nu este decît un element decorativ, fundal sau scenă, şi pune bazele unei eventuale analize a operelor lipsite de trăsături creatoare. Pentru a evita obiectivizarea înţeleasă în acest fel, care, din cauza importanţei egale a tuturor fenomenelor (clasificate după criterii tematice sau de conţinut), îngreuiază aprecierea lor calitativă, am adoptat, ca un alt criteriu, principiul „peisajului compus". În acest fel, aceleaşi fenomene pot fi apreciate în acelaşi timp din două puncte de vedere deosebite. Unul din ele este natura — ca motiv principal sau ca sursă de inspiraţie, cel de al doilea — viziunea naturii apreciată din punctul de vedere al descoperirii de noi mijloace formale.
Ambele atitudini conturează două direcţii ale cîmpului de cercetare".

ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI
(din Introducere)

Gheorghe Arion:

SCULPTURA GOTICĂ DIN TRANSILVANIA

Studiu, bibliografie, indice topografic şi iconografic; 137 reproduceri alb-negru; lei 17
Editura Dacia, Cluj-Napoca 1974

„Lucrarea ce o prezentăm astăzi reprezintă rodul unei cercetări începute în urmă cu cîţiva ani. Ne-am aplecat asupra sculpturii gotice din Transilvania cu speranţa că vom reuşi să aducem, fie şi parţial, cîteva puncte de vedere noi bazate pe studiul unui material pe care l-am dorit cît mai complet. Ar fi trebuit, în mod firesc, să ne ocupăm de sculptura figurativă lucrată în piatră şi lemn, iar pentru a avea o imagine şi mai cuprinzătoare, era necesar să stăruim şi asupra formelor decorative create şi răspîndite de arta gotică. Cunoscînd dificultăţile ce le ridică studierea globală a plasticii gotice, am socotit că, pentru moment, e mai bine dacă ne ocupăm numai de o latură a subiectului. Aşa se explică de ce ne-am propus să înfăţişăm doar sculptura figurativă realizată în piatră. Dacă imaginea epocii şi, implicit, rezultatele cercetării suferă de unilateralitate, am căutat o compensare în prezentarea integrală a plasticii figurative de piatră".

GHEORGHE ARION
(din Cuvînt înainte)

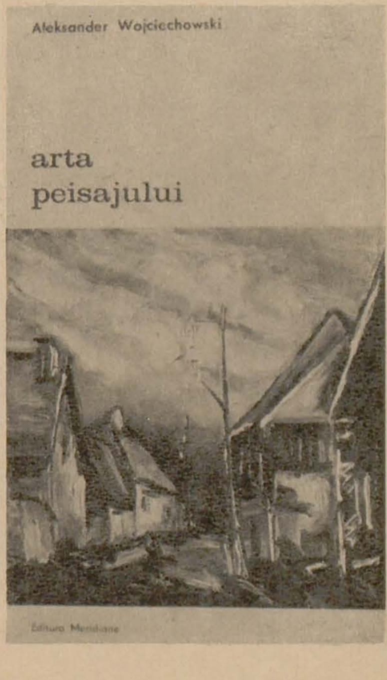
Roswith Capesius:

MOBILIERUL ŢĂRĂNESC ROMÂNESC

Studiu; prefaţă de Paul Petrescu; 41 planşe-desene, 5 hărţi şi 70 reproduceri alb-negru; lei 18,50
Editura Dacia, Cluj-Napoca 1974

„Ne aflăm deci în faţa primei lucrări, din literatura românească de specialitate, în care să fie înfăţişată, în mod sintetic, problematica mobilierului popular din ţara noastră. Implicaţiile acestei problematici sînt numeroase, deschizînd ample perspective, conducînd către orizonturi ale istoriei şi ale geografiei cultural-artistice adesea surprinzătoare, dacă ţinem seama de „modestia" unora din piesele de mobilier evocate în carte, modestie înşelătoare, însă, dacă ne gîndim că mesele rotunde joase şi scăunelele de acelaşi tip din Oltenia, de pildă, se regăsesc în săpăturile arheologice din straturile neoliticului din ţara noastră, ca şi în cele ale strălucitei civilizaţii egeene. În mobilierul aflat în casele ţărăneşti româneşti se găseşte astfel înscrisă, într-un limbaj al obiectelor nu totdeauna uşor de descifrat, o întreagă istorie a creaţiei autohtone şi a relaţiilor cu alte arii de cultură, din încrucişarea cărora s-au zămislit, de-a lungul mileniilor, formele şi decorul mobilierului popular românesc".

PAUL PETRESCU
(din Prefaţă)



AGENDA

În perioada 1—21 august, pictorul Constantin Piliuţă a participat la Tabăra de pictură de la Strumica (Iugoslavia); în acelaşi răstimp, pictorul Ştefan Sevastre a fost invitatul Taberei de pictură de la Prilep.

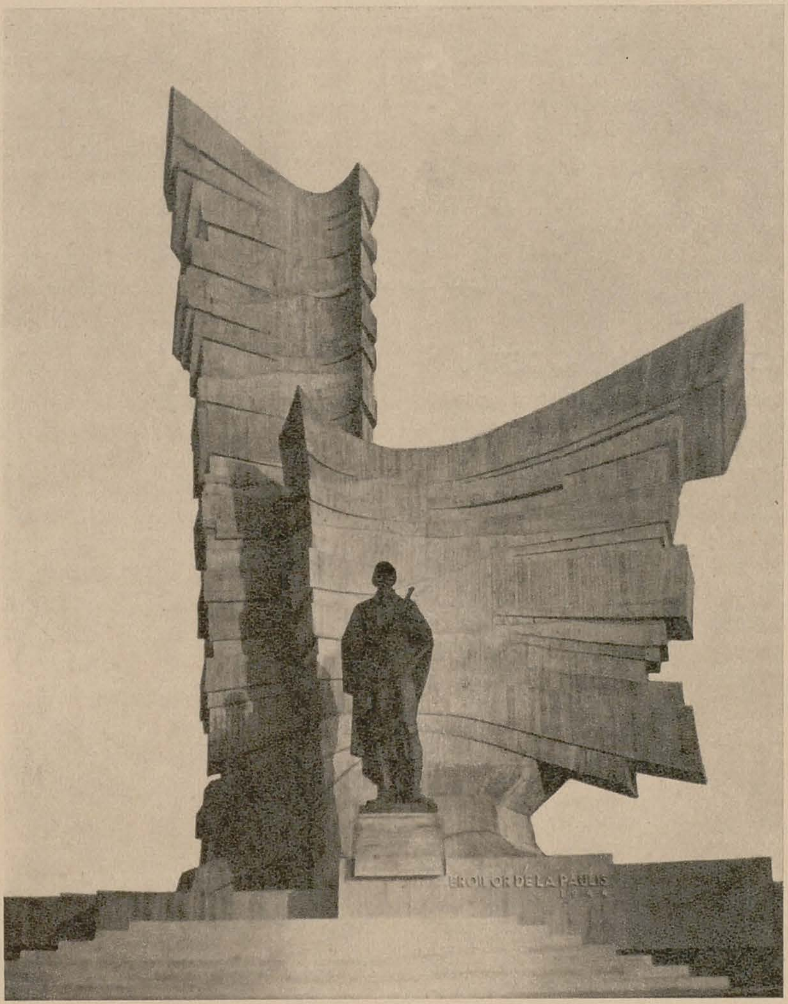
Cu prilejul deschiderii expoziţiei sale personale în capitala Austriei, pictorul Brăduţ Covaliu, preşedintele U.A.P., a făcut o călătorie la Viena (26 august — 4 septembrie).

În cadrul protocolului încheiat cu Comitetul naţional danez AIAP, graficianul Vasile Kazar a făcut o călătorie de informare în Danemarca între 5 şi 20 septembrie. În aceeaşi perioadă a vizitat Danemarca şi graficiana Hildegard Klepper Paar, în calitate de comisar al expoziţiei de grafică deschisă în luna septembrie la Copenhaga.

Invitaţi speciali la Expoziţia festivă „30 de ani de artă socialistă" deschisă la Sofia în cadrul unor manifestări omagiale dedicate eliberării Bulgariei de sub jugul fascist, pictorii Brăduţ Covaliu, preşedintele U.A.P., şi Eftimie Modâlcă au făcut o călătorie în Bulgaria între 29 octombrie şi 5 noiembrie.

La începutul lunii noiembrie a plecat la Bratislava graficianul Marcel Chirnoagă, în calitate de comisar al Expoziţiei de grafică românească deschisă în această lună în oraşul slovac.

În cadrul evenimentelor festive dedicate sărbătoririi Eliberării României de sub jugul fascist, în ziua de 14 septembrie s-a dezvelit, în comuna Păuliş (judeţul Arad), monumentul „Eroilor de la Păuliş — 1944". Monumentul este opera sculptorilor Emil Vitroel şi Ionel Muntean, în colaborare cu arhitectul Milos Cristea (în ilustraţie).



Muzeul de artă contemporană românească din Galaţi a organizat, în zilele de 16 şi 17 noiembrie, o acţiune intitulată *„Munca cultural-educativă de masă, obiectiv important al activităţii muzeistice"*, acţiune dedicată întîmpinării Congresului al XI-lea al P.C.R.

Concepută ca un dialog viu cu diferiţi factori interesaţi de educaţia estetică a publicului, de continua îmbogăţire şi îmbunătăţire a mijloacelor şi formelor de activitate cultural-educativă, acţiunea a reunit la sediul muzeului gălăţean directori ai unor muzee de artă din ţară, muzeografi şi şefi de secţie preocupaţi de problema relaţiei muzeu-public, artişti plastici, critici de artă, cadre didactice de la diferite forme de învăţămînt din Galaţi, activişti ai organizaţiilor sindicale de tineret şi femei din Galaţi, directori de case de cultură şi cămine culturale din municipiul Galaţi ş.a.

Ziua de 16 noiembrie a inclus în programul ei următoarele puncte: vizitarea muzeului de către invitaţii la acest util schimb de experienţă; comunicarea profesorului Nicolae Itu (directorul Muzeului de artă contemporană românească Galaţi) intitulată „Intenţii şi realizări în domeniul muncii cultural-educative cu publicul"; o oră de desen în muzeu (activitate practică cu preşcolari), desfăşurată sub conducerea muzeografei Iuliana Turcu; o oră de educaţie estetică („Cum se citeşte o lucrare de artă contemporană"), acţiune pe care a condus-o Natalia Buciac, muzeograf principal. A doua zi, 17 noiembrie, după ce au asistat la decernarea premiilor pentru concursul „Să cunoaştem arta plastică contemporană românească" (concurs iniţiat tot de Muzeul din Galaţi), au avut loc discuţii asupra felului cum s-au desfăşurat diferitele acţiuni incluse în programul zilei precedente, unii dintre participanţi formulînd sugestii. În încheierea acestui fertil schimb de opinii s-a plasat acţiunea „Prin filmul de artă către muzeul contemporan" (care a beneficiat de experienţa muzeografelor Natalia Buciac şi Maria Crişan) şi vizionarea lucrărilor de artă monumentală realizate în ultimele trei decenii în municipiul Galaţi.

Dans ce numéro:

La revue «Arta» présente les artistes roumains contemporains:

HORIA TEODORU

p. 6

Né le 28 juin 1894 à Ploieşti. Études d'architecture et d'art à Paris (1912—1914, 1919—1925) et à Rome (1926—1927). Débute en 1911 aux Salon „La Jeunesse artistique" avec des dessins. Prend part à toutes les Salons officiels et aux expositions annuelles d'art graphique.
Exposition personnelles: 1928, 1947, 1953, 1957, 1964, 1969, 1973, 1974 — Bucarest.
Participe aux expositions roumaines organisées à l'étranger: Moscou, Tallin — 1969.
Organisateur en chef des restaurations des monuments architectoniques. Auteur du traité „La Perspective" (1958), ainsi que des nombreuses études d'archéologie medievale et d'histoire de l'architecture.
Professeur émérite depuis 1965.

OCTAV GRIGORESCU

p. 9

Né le 22 mai 1933 à Bucarest.
Études à l'Institut d'art plastique „N. Grigorescu" de Bucarest (1958).
Début: Exposition annuelle d'art graphique — 1960.
Expositions personnelles: Bucarest — 1967, 1971, 1972; Turin — 1969; Milan — 1970; Odorheiul Secuiesc — 1972.
Participe aux expositions d'art roumain organisées à Damas, le Caire, Alexandrie — 1961; Londres —1966; New York, Frankfort, Montevideo, Cologne, Budapest — 1968; Tel Aviv Tunis, Belgrad, Helsinki, Alexandrie, Titograd — 1969; Regensburg (R.F.A.), Alexandrie — 1970; Düsseldorf — 1971; La Haye, Cleveland, Boston, La Havane, New York — 1972; Berlin (R.D.A.), Moscou, Washington, Sao Paulo, Akron, Chicago, Santiago (Chili), Buenos Aires, Montevideo, Brasilia, Saint Paul, Lima, Curitiba — 1973; Québec, Caracas — 1974.
Prend part aux expositions internationales de: New York — 1965; Paris (Biennale de Jeunes artistes) — 1965; Tokio (exposition „Non-abstracta") — 1965; Leipzig — 1965; Berlin (Intergrafik) — 1967; Linz — 1968; Biennale de Venise — 1968; Cagnes-sur-Mer — 1969; Varsovie — 1970; Edinburgh — 1971; Lugano — 1972.
Prix: Prix „Ion Andreescu" de l'Académie de la R.S. de Roumanie — 1966. Grand Prix de l'U.A.P.— 1969.

VASILE KAZAR

p. 16

Né le 30 juillet 1913 à Sighet-Maramureş. Études à l'école libre de peinture de Baia Mare. Début: exposition personnelle à Cluj — 1932. Expose au Salon officiel de dessin et de gravure en 1933. À partir de 1945 il prend part à toutes les expositions annuelles d'art graphique de Bucarest.
Expositions personnelles: Paris — 1938; Budapest — 1942, 1944; Bucarest — 1945, 1946, 1954, 1958, 1963, 1968, 1972, 1973, 1974.
Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Sofia — 1953; Varşovie — 1955; Vienne — 1956; Budapest — 1959; Belgrad, Prague, Bratislava, Athènes, Berlin, Riga — 1960; Le Caire, Alexandrie, Damas, Vienne, Moscou — 1961; Athènes — 1962; Delhi, Rangoon, Rome, Milan — 1964; Vienne, Milan — 1965; Cracovie — 1968; Santiago (Chili), Prague, Tunis, Alexandrie — 1969; Sao Paulo, Turin, Rome, Alexandrie — 1970; La Havane — 1972; Kiel — 1973.
Participe aux expositions internationale de: Venise (Biennales de 1954 et 1958); Moscou — 1968; Sao Paulo — 1963; Linz — 1966, 1968; Berlin — 1966, 1967; Budapest — 1969.
Lauréat du Prix d'état — 1954; Artiste émérite de la R. S. de Roumanie — 1962.

EUGEN TĂUTU

p. 21

Né le 5 mai 1945 à Sibiu.
Études à l'Institut d'art plastique „N. Grigorescu" de Bucarest, ainsi qu'à l'Institut d'art plastique „Ion Andreescu" de Cluj (1969).
À partir de 1969 il prend part aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations collectives.
Expositions personnelles: Bucarest — 1970; Sibiu — 1972, 1973; Cluj-Napoca — 1974.
Participe à la VIII-e Biennale des Jeunes Artistes — Paris, 1973.

VASILE DOBRIAN

p. 22

Né le 2 septembre 1912 à Tilişca (Sibiu).
Études: Académie des Beaux Ats de Bucarest.
Début en 1934.
Expositions personnelles: 1935, 1937, 1938, 1945, 1956, 1959, 1963, 1964, 1966, 1967, 1970, 1971, 1972, 1973.
Expositions à l'étranger: Rosenheim — 1970; Jérusalem — 1973.
À partir de 1956 prend part à toutes les expositions roumaines d'art graphique organisées à l'étranger.
Participe aux expositions internationales de Tokio — 1956; Berlin — 1967; Florence — 1969, 1972; Grenchen — 1970.
Publie des volumes de poésies parmi lesquelles „L'Alphabet du sang" —1946 et „Jeux en filigrane" — 1947 ainsi que des albums de gravure („Le chemin d'une vie") — 1946.
Lauréat du Prix du Ministère des Arts — 1947.
Artiste émérite depuis 1964.

CONSTANTIN POHRIB

p. 24

Né le 17 juillet 1935 à Galaţi.
Études à l'Institut d'art plastiques „N. Grigorescu" de Bucarest (1965).
À partir de 1965 il prend part aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations collectives. Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Sofia, Stuttgart, Helsinki — 1968; La Havane — 1972; Paris, Kiel — 1973.
Participe aux expositions internationales de Moscou — 1970; Carpi, Genève — 1972; Genève, Barcelone, Berlin, Aarhus (Danemark) — 1973.

VAL GHEORGHIU

p. 26

Né le 25 janvier à Dorohoi.
Études: Faculté de philologie de Jassy (1957). Études libres d'art.
Débute en 1962. Participe aux expositions d'état et à d'autres manifestations collectives. En 1972 il publie un volume de croquis littéraires: *Arlequin sur l'herbe.*

FLORICA VASILESCU

p. 28

Née le 17 novembre 1922 à Drăgăşani (Vîlcea).
Études: École d'architecture de Bucarest (1947).
Participe depuis 1959 aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations collectives.
Exposition personnelle en 1972 à Paris.
Participe à l'exposition internationale de Toronto (1959).
Depuis 1962 déploye une activité constante dans le domaine de la décoration.
Oeuvres d'art monumental: Projet d'ensemble décoratif pour le sanatorium d'Amara (relief-pierre) – 1971; panneau décoratif-rideau (broderie en fil de laine et métal) au Théâtre National de Craïova (en collaboration avec Ioana Sturdza) — 1972.
Prix: Médaille d'or pour l'aménagement du Pavillon de la Roumanie à la XIe Triennale de Milan; Médaille d'argent pour les panneaux décoratifs exposés à la XIe Triennale de Milan — 1957.

Articles à signaler:

LA TRADITION DU BOIS DANS LA CULTURE POPULAIRE ROUMAINE

p. 11

Le commentaire de Paul Petrescu a pour point de départ l'exposition ouverte en août et septembre 1974 au Musée d'art de la République — une exposition représentative pour la place exceptionnelle reservée au bois dans la vie du paysan roumain d'autrefois. Cette manifestation témoigne en même temps de l'ample réseau des musées ethnographiques et d'art populaire crées au long des dernières trois décennies en Roumanie, car les objets exposées font partie du patrimoine de 24 musées différents. „Le bois est utilisé — affirme l'auteur — dans presque tous les domaines de la vie materielle et spirituelle du paysan roumain, qui emploie ce materiau noble autant à la construction de sa maison, à l'édification des églises et des „troïtza" (grandes croix en bois), qu'à la fabrication de ses outils, des meubles, des moyens de transport et de toute sorte d'outils ménagers".

LE STRUCTURALISME ET LA SÉMIOLOGIE DU LANGAGE PLASTIQUE

p. 30

Dans l'article que nous publions dans le présent numéro de notre revue Bogdan Cazimir et Decebal Scriba se proposent d'examiner certains aspects reliés à la possibilité de l'analyse sémiologique du langage plastique. „Selon notre opinion — affirment les auteurs — l'analyse des possibilités d'un traitement structuraliste du phénomène plastique est obligée de prendre en considération non seulement la détection des structures du langage concernant le coté objectif-phatique de celui-ci, mais aussi de déterminer les structures linguistiques situées aux autres niveaux révélants du point de vue de la perception visuelle. Au surplus, il nous semble pertinent de déterminer la voie la plus naturelle d'introduire les modèles algébriques pour de telles structures, en considérant dès le début les fixation spatiales tridimensionnelles. Notre discussion abordera autant les aspects reliés à l'infrastructure du langage plastique, que les problèmes en corrélation avec la perception visuelle et la représentation spatiale.